

私立中國文化大學藝術研究所碩士論文

指導教授：劉良佑

雲南古代銅鼓研究

——兼論其地域性紋飾造型之演變

研究生：吳遠山

中華民國八十二年六月

# 目次

摘要

英文摘要

## 第一章 緒論

第一節 前言	7
第二節 研究動機	10
第三節 資料來源	12
第四節 研究範圍	14
第五節 研究目的	17

## 第二章 銅鼓起源與發展

前言

第一節 銅鼓的起源——銅鼓原始造形探索	24
第二節 銅鼓的發源地	32
第三節 銅鼓的發展與傳播	46

結論

附註

## 第三章 雲南古代銅鼓——製作功能及分布情形

第一節 古代銅鼓的製作功能	71
第二節 銅鼓的發源地	91

結論

附註

## 第四章 雲南古代銅鼓造型風格

前言 100

第一節	學者對銅鼓類型分類情形·····	101
第二節	雲南銅鼓類型·····	138
第二節	雲南銅鼓地域性造形風格之演變·····	181
結論		
附註		

## 第五章 雲南銅鼓紋飾風格

前言	···	205
第一節	立體裝飾·····	207
第二節	幾何紋飾·····	224
第三節	動植物紋飾·····	242
第四節	人物與敘事圖·····	256

## 第六章 雲南銅鼓藝術特質

前言	·····	287
第一節	獨特的地域性風格·····	290
第二節	實用與審美價值·····	296
第三節	傳統與創新的時代性意義·····	304
第四節	歷史文化的地位·····	308

## 第七章 結論與建議

## 摘要

銅鼓，為中國青銅器物之一員。從古籍文獻上之記載，在我國南方少數民族，以及東南亞一帶，自古以來便成爲一種多功能之青銅器。其除了具備一般樂器用鼓的功用外，同時也是炊具、禮器、法器，且也成爲古代民族，特殊的財富及權力之象徵。因此，自二十世紀初，不論西方考古學者，或東方歷史學者，對銅鼓之起源、分布、族屬、紋飾、造型、製作工藝技術等問題，都有深入之研究。

雲南銅鼓是古代銅鼓中滇式的代表，由於廿五支少數民族，彙聚於雲南，使滇式銅鼓有其獨特的地域性風格。銅鼓之研究學者大都是以考古學、民族學、類型學等方面知識，對其斷代、族屬、分類等諸問題從事研究工作，而未見以藝術美學的角度去深究雲南銅鼓之專門論文。故本論文以先前學者所研究之結果作爲基礎，再以藝術史學、美學之角度，分析其紋飾造型之演變風格，探究古代雲南民族之審美觀，從而瞭解其藝術特徵。期盼歸納出雲南美術史之內涵及意義。

本研究以四個月時間，在國內各大圖書館、研究院、資料室蒐集銅鼓的相關資料，作爲預期研讀對象，且預定論文大綱。並利用一個月時間親至雲南省博物館，及各州、縣博物館、文物館蒐集資料；與實物參觀描繪，及親訪雲南各地出土遺址。並與銅鼓研究學者，文物保護機構之專家座談與記錄。

本研究之方法，是以考古學、類型學、民族學、科學、藝術美學、歷史學爲基礎，從事考古研究分析、歷史分析、民族調查、科學研判、藝術美學原則之應用，及實物的造型紋飾之併排比對。希望從雲南銅鼓的紋飾造型之特徵，探尋其

地域性風格之演變情形。歸納出雲南民族之審美意識及其在藝術史上之內涵與意義。

本研究內容，以雲南古代出土或發現的銅鼓為主，歷經春秋中期到清代之時間為範疇。並從本論文所欲研究之主題，分別從各章節中依次探究幾個問題：

- 一·是銅鼓之起源、發展、傳播的情形之探尋。
- 二·是雲南古代銅鼓的製作功能及分布情況之分析。
- 三·則從雲南各地區之銅鼓造型研究其分期標準。
- 四·則是探討雲南省各區銅鼓，紋飾風格演變情形。
- 五·則從雲南銅鼓之藝術特徵原則，歸納古代民族之審美意識。

最後，則總結本論文研究結果，且歸納出雲南銅鼓在中國藝術史上之地位。

從本論文各章節的研究，得到幾項結論：

(一) 古代銅鼓的起源物，可能是古代南方民族中陶製器物的一種—鼓形釜，經仿制成青銅器。而其起源地應在楚雄，到祥雲經賓州到永勝一帶。成帶狀形的傳播路線，向東南亞各地發展，成為各地銅鼓不同風格的獨特造型及紋飾。

(二) 古代銅鼓之製作功能，不僅是樂器的一種，且為實用器，祭祀禮器，也是財富權威之象徵物，同時是古代民族，刻劃真實生活的精緻藝術品。而在雲南省出土及發現的銅鼓，共約一百五十餘面，廣布於省內楚雄、祥雲、賓州、永勝、晉寧、麻栗坡、廣南、騰沖、曲靖各地。

(三) 雲南古代銅鼓的造型，有極明顯的地域性之分期，可由地域性之標準鼓共區分為六期，依時間先後次序為：萬家壩型鼓、石寨山型鼓、冷水冲型鼓、遵義

型鼓、麻江型鼓及西盟型鼓。造型之演變，由古拙進入精巧，再從精巧後歸於簡單；構成雲南古代銅鼓造型演變的循環性。

（四）從雲南各期的標準鼓之探究結果，紋飾的變化隨地域性不同而異。且其演變情形，是從母題紋飾為基礎，再由各地區民族之原始特性，開展出獨特的裝飾風格。使銅鼓紋飾變化多端，深具各民族內涵意義之特徵。

（五）雲南各民族含蓄溫柔的特性，真實地表達在精緻的古代銅鼓紋飾造型的內涵之中。而其民族的審美觀，從現實生活的實利主義出發，迸發出追求自然之美、生命之源的理想美，極具中國傳統和諧之美。

（六）雲南銅鼓雖是滇氏鼓的獨特性，但仍與古代中原有傳承之淵源。表現出兩文化間之互相影響關係。故其在藝術史上的地位，應屬漢文化之一支，但其獨特的地理環境及民族特性，使其傲然成格，而別樹一幟，是中國藝術史上不可忽視之一環。

## 英文摘要

Yunnan Bronze. Drum. which is one kind of Bronze Drums in ancient China. is the representation of Yunnan style. Bronze Drums are one kind of bronze-made appliance in ancient China. They have following features: made of bronze, flat surface, with four ears, bottomless, with curve in the middle of the body and empty space inside the body. The Bronze Drums can be found in southeast Asia and the southern part of China. The Bronze Drums are appliance with multiple functions. They can be used as a kind of music instruments---drum; at the same time, they can also be a kind of cooking appliance. Furthermore, they could be a kind of ceremonial appliance, or even more a symbol of wealth and political power. Therefore, starting from the beginning of the 20th century, there are many scholars, eastern and western. investing lots of time and efforts in this field.

Since there are 25 minorities living in the Yunnan area, therefore, the Yunnan style Bronze Drum has developed its own unique style. For most of the scholars who focus on the study of Bronze Drums, the classification and historical background of the Bronze Drums are their main interest. There are few people doing the research from the estheticism perspective. Hence. this project will base on the previous studies in this subject, and then, I will try to use a different kind of approach, from the angle of art history and estheticism, to do the research. And I hope that I can get the answers to the following question: What is the meaning and position of the Bronze Drum in the Yunnan art history?

For this project, I had spent four months in collecting the relevant materials in the major libraries in Taiwan. I also had spent one month in Yunnan, Mainland China. visiting the relics and talking to the experts there to get even more materials to help do the research.

The methods of the project are based on archaeology, science, history, art estheticism. I hope I can find out how the style of each Bronze Drum differs from each other by comparing the features of the patterns on the Bronze Drums.

As for the contents of the project, the subject is basically focusing on the ancient Yunnan Bronze drum; the time period is from middle of Spring-Autumn period to Ching dynasty. In the following chapters. the following questions will be discussed in depth:

- (1)The origin and development of the Bronze Drum.
- (2)The purposes and the functions the ancient Yunnan Bronze Drum serve
- (3)What are the criterions for cutting up the different development period of the Yunnan Bronze Drums?
- (4)How do the patterns on the Yunnan Bronze Drums change?
- (5)To understand how ancient people appreciate beautiful things? In other words, what are their criterions for "beautiful"?

And at last, I will draw some conclusions from my research, and define the value of Yunnan Bronze Drum in the Chinese art history.

The following are the conclusions I draw from the research:

- (1)The origin of the ancient Bronze Drums are a kind of ceramic appliance developed by the peoples of the southern parts of China.
  - (2)The ancient Bronze Drums can serve many functions. Of course, they are a kind of music instruments; at the same time. they serve as a ceremonial appliance. Besides, they are also symbols of wealth and political power. Furthermore, they are fine art. Up to now. the Bronze Drums found in Yunnan amount to the number of 150 or so.
  - (3)The styles of the Yunnan Bronze Drums vary with the areas. In this project. I recognize six periods. Drum of the first period drum (in the shape of an up-side down ax), drum of the second period (in the shape of a normal drum),
-

drum of the third period, drum of the fourth period, drum of the fifth period and the drum of the sixth period (in the shape of a bucket).

Generally speaking, from the first period to the sixth period, the styles of drums of different periods change a lot. But, there is still some rules in the change; that is: from simple to delicate, then from delicate back to simple.

(4) Another conclusion I get is that: the patterns on the drums of different periods vary with the areas. Generally, they have basic patterns in common, but for different peoples, they add their own colors or patterns on it so that the styles of the Bronze Drums would be different for each people.

(5) The concept of beauty of the peoples living in the Yunnan area is quite attractive. They make the Bronze Drum a useful tool for the daily life; at the same time, an ideal fine art for the spiritual life of the people.

(6) Yunnan Bronze Drum definitely has its own style, but it has been influenced by the Han culture in some way. Hence, in the Chinese art history, it is considered as a part of the Han culture. But, once again, the unique style of the Yunnan Bronze Drums takes an important position in the Chinese art history which is undeniable.

---

# 第一章 緒論

## 第一節 前言

關於我國古代銅鼓的記載，早在《後漢書·馬援傳》中出現：“征交趾，得駱越銅鼓”（註 1）。《隋書·地理誌》：“自嶺以南，二十餘郡，……皆重賄輕死，唯富爲雄。……並鑄銅爲大鼓，初成，懸於庭中，置酒以招同類”（註 2）《舊唐書·南蠻傳》：“宴聚則擊銅鼓，吹大角，歌舞以爲樂。”（註 3）《雲南誌略》曰：“白人死，擊銅鼓送葬。”（註 4）從以上古籍記載的資料顯示，中國古代銅鼓原是作爲祭祀、儀式、慶典的禮器，而後來轉變爲節日慶典娛樂之樂器。在純樸的古代社會生活中，銅鼓本身不但是多種用途的青銅器物，而且極富神秘性的傳說和特殊的製造工藝，從其獨特的造型美和極盡精美豐富的紋飾中，是研究古代歷史文化精華的珍貴資料。

近代學者對銅鼓的研究，自 1902 年奧地利學者 F·黑格爾(Fra-nz·Heger )發表了《東南亞古代金屬鼓》一書（註 5）。首先對銅鼓類型的分析研究，開創了以類型學的科學方法對銅鼓研究之先例。

1918 年法，巴門特爾（H·Parmentier ）以黑格爾分類法研究，然後發表《古代青銅鼓》一文，首先指出最早的銅鼓起源，來自越南（註 6）。而從類型學研究上探究銅鼓之起源物的學者有 1932 年法人戈鷺波（V·Goloubew ）（註 7）。由於後來陸續出土之銅鼓年代愈來愈早，推翻了這些學者之研究結果。尤其，在 1976 年，雲南省文物工作隊在楚雄萬家壩，發掘了一批屬於西周至春秋時代

的古墓，證實了銅鼓的早期發展的証據（註 8）。而銅鼓的起源和傳播的途徑為研究古代民族遷移的重要資料。因而從雲南楚雄的最早期銅鼓，歷經晉寧石寨山，江川李家山，到昆明官渡鼓以至於廣南的麻江鼓，和佤族的西盟鼓等六大類型銅鼓，其地域性的紋飾造型之風格，有極其明顯演變，此為研究雲南古代銅鼓地域性分期的主要方向，而從春秋時代到元明清之間的出土或傳世的銅鼓中，其漫長的時代中，也構成時間性的紋飾造型風格的轉變。

因此，自雲南古代銅鼓的研究過程中，不但可探索銅鼓起源及其傳播之流變，也可以了解古代文化的傳承脈絡。本文依據以上所述，分研究動機、資料來源、研究範圍及研究目的。

## 第二節 研究動機

雲南是銅鼓的發源地，在所有出土的青銅器中，銅鼓最能體現滇民族文化之特色，從出土銅鼓的造型紋飾之中，我們發現這歷經二千多年的歷史文物之獨特民族文化內涵。其中包含著民族、習俗、傳說、神話、文化及審美等內涵。近代學者對古代銅鼓的研究，無論在銅鼓的起源、演變、分類、年代、族屬、用途、傳播、製造工藝及研究銅鼓的意義等問題上，皆有精闢之研究及珍貴之結果。但學者大都有極端的文化優越感，及“軸心時代”（註 9），和偏狹的本位主義觀，如巴門特爾以越南東山文化作為最早銅鼓的起源地的說法。而中國大陸之學者則由於所處之區域不同而作論，故使銅鼓研究的起源定位、造型分類及紋飾等問題產生多方歧異之論點。

而近代學者，自楚雄萬家壩 23 號墓出土距今 2640 年的銅鼓後，從碳十四的參考數據顯示結果，反映出早於越南東山文化，及其他地區文化的客觀結論（註 10）。故從科學方法的探測方式，成為近代學者研究古代銅鼓問題的常用方法。如北京鋼鐵研究學院對銅鼓合金材料的分析（註 11），學者對銅鼓生律法之音樂性研究（註 12），以及唐文元等學者以西方黃金比律對銅鼓造型美學原則的研究（註 13）。皆顯示銅鼓研究上的新趨勢，由原來純粹歷史研究，走向科學數據化研究的方向。但由於科學出土的銅鼓數量，是否足以代表總數，取樣條件是否客觀？因此，以“量”的研究作為解釋古代器物內涵意義的作法，則有其相對的缺陷存在。

王振鏞（註 14）在以器物類型學探究南方銅鼓問題時，指出由於科學發掘品太少，而缺乏時代標準器作為論證，因此，認為必須要有可靠的標準器作為研究的依據，且對類型學研究方法提出重要的“型”與“式”的概念：“『型』的區分主要反映了遺存的地域族屬或來源等方面的差別”，“『式』的區分主要反映了時代差異”。而在比較上又限於銅鼓類型之同異，其產生研究結果上之誤差，如王振鏞：

“如果把不同型的銅鼓放在一定排比定式，就難以找出它們的演進規律，無法正確排定它們的發展序列，因而也就不可能正確地排定它們的年代了。”在“量”的研究無法客觀的情況下，“質”的研究又必須避免其主觀性。因此，如何以“型”與“式”的正確概念，參照出土物的同地層學之關係，以及認定“標準器”等問題是王氏論點之所在。而此種以類型學的研究方法，來判斷銅鼓的年代，分類，及地域性紋飾造型之比較；也為本研究所採用。

基於以上所論，觸發本研究，以古代銅鼓起源地——雲南，作源流之探究，以科學方法上之類型學知識，對雲南省出土或傳世的銅鼓資料中，探究紋飾造型的地域性之風格和演變情形。以及從銅鼓製造工藝技術，和美學知識去體認滇民族文化的審美意識。

### 第三節 資料來源

#### 一・初階資料

本研究在擬定計劃之前，經指導老師劉良佑教授一年來指導，運用中央圖書館之漢學資料室，查詢有關雲南省各地的出土報告，以及中國大陸出版的《考古》、《文物》、《考古學報》等期刊，和中國大陸各大學院校所出版的研究刊物。對中央圖書館館藏的中國大陸書籍中有北京文物出版社出版的各地主要發掘報告，和“中國古代銅鼓研究學會”（註 15）出版的論文集等書籍做初步閱覽記錄。而中央圖書館藏有關古代銅鼓的圖錄，收藏大陸考古學家聞宥所著《古銅鼓圖錄》線裝書一本，及各出土報告中之銅鼓圖例做線繪圖的描繪記錄，對銅鼓之圖例、造型、紋飾有初步瞭解。

#### 二・訪視資料

後經劉教授與雲南省博物館館長李昆聲先生連繫，於民國八十二年七月至八月之間，與同儕好友陳定國、朱正卿、施登騰三人同訪雲南省，於一個月時間親訪大陸銅鼓出土遺址，如：楚雄萬家壩、晉寧石寨山、江川李家山、呈貢天子廟、大理、麗江等地。且於雲南省博物館李館長之協助下，親睹省博物館館藏之青銅器、銅鼓、鍍金、佛器、陶器、書畫……。和大理州博物館館長張開遠先生、劍川縣文化館館長楊郁生先生、麗江縣博物館副館長楊禮吉先生等人提供館藏銅

鼓資料，和銅鼓研究之文獻資料。在雲南省訪視階段的資料可分：

（一）在書籍方面：除了雲南省博物館李館長提供了珍貴的“中國古代銅鼓研究學會”所出版的研究論文集外，也親訪雲南省博物館館藏資料室，及昆明市古籍書店“新華書店”和大型書局、舊書攤蒐集資料。

（二）在訪談部份：除了向現任〔中國古代銅鼓研究學會〕常務理事李昆聲館長隨時請益外，並於李館長之安排下會見館內學者及該研究學會理事李偉卿教授等銅鼓研究專家，以及張開遠，蕭明華等學者做當面的討論，每次研討都得到新的啓示。

（三）在銅鼓圖片部份：在雲南省博物館藏的銅鼓作多次的拍攝，也在該館資料室借出銅鼓書籍拍閱相關銅鼓照片，以及大理州博物館、麗江縣文化館等所藏之銅鼓實地拍攝照片。

### 三・線繪圖資料

對大陸各地的出土報告資料，雲南省博物館出版的，以及《中國古代銅鼓研究學會論文集》等書籍，和親訪所見的紋飾造型。從原先初階描繪之線繪圖資料，重新再加修正。使代表雲南古代銅鼓標準型之造形紋飾皆作詳盡之描繪記錄。

#### 第四節 研究範圍

古代銅鼓是指青銅鑄造之禮器或樂器，有圓形鼓面與鼓身。鼓身又分三段，由上而下稱為胸、腰、足三段，各不同部位飾以不同或相同的花紋圖案。由於銅鼓鑄造年代，地區或民族之不同，而有不同的變化。也由於鼓面大小，鼓身紋飾造型之異同，而有不同的分類。雲南古代銅鼓的類型應包含早期古樸的萬家壩型、成熟期的石寨山型、過渡期的冷水沖型、衰微期的遵義型、漢化期的麻江型及晚期的西盟型銅鼓六大類（註 16）。另兩大類靈山型和北流型，不在雲南古代銅鼓類型中出現，於本文中不列入研究。

雲南古代銅鼓，最早從二千多年前古墓中出土。在時間上是春秋時代，原先被認為最早的石寨山文化，是楚雄萬家壩的銅鼓發展下來的另一種文化，其後歷經出土或傳世的冷水沖型、麻江型、西盟型等銅鼓型制。時至今日，留傳佤族人民仍繼續在慶典中使用的傳世鼓，可說各朝各代均有所流傳。故從春秋時代到今日構成雲南銅鼓一脈相傳之滇民族青銅文化。

雲南銅鼓六個類型分布的情形，萬家壩型多集中在滇中偏西一帶地區，楚雄出土六面（註 17），彌渡（註 18）、祥雲（註 19）、昌寧（註 20）、牟定（註 21）、騰沖等縣皆為萬家壩型之分布範圍。石寨山型鼓分布在雲南中部地區，滇池、晉寧、江川、呈貢等“滇文化”地區，而在雲南曲靖、雲縣、廣南、麻栗坡、騰沖等地皆有發現。冷水沖型分布以雲南晉寧為主，而石寨山和陸良、文山也有冷水沖型銅鼓。遵義型在雲南官渡、昭通、富寧等地出土。麻江型則在楚雄、昭通、

文山、廣南、瀘西、富寧、麻栗坡、西疇等地出現。西盟型在雲南西部中、緬交界的西盟、孟連、耿馬、滄源、瀾滄等縣的佤族區出現（註 22）。

雲南古代銅鼓的造型與裝飾藝術，表現在實用性與藝術性之結合，以及裝飾與器物之和諧比例之上，雲南銅鼓上大約有一百多種的圖象與紋飾，傳達古代民族對宗教的情感，及生活的記錄和思想內涵之文化特徵。

從各類型銅鼓上紋飾之演變，不僅可以瞭解各族屬間，因宗教信仰，民風習俗不同，而產生獨特的紋飾造型。從最早的萬家壩銅鼓，除了古拙的簡單線條（如回紋、網紋、並頭雲紋、羽紋等）。以及鼓面圓餅形，外加幾道光芒的太陽紋外，幾乎是素面。但萬家壩的簡單紋飾成爲日後紋飾之母題，開創了銅鼓紋飾之先機。到石寨山型鼓的紋飾已達到豐富精緻的成熟階段，寫實圖象和幾何紋樣並存，約在春秋晚期素地的銅鼓已不多見。而石寨山銅鼓的圖飾種類不僅增多，且變得更複雜和豐富。以繼承萬家壩型的石寨山鼓，仍保留一些網格紋。到了中期以後，才有以寫實的人物圖象爲主題的內容。頭載羽冠、翎毛，著長裙的服飾，透露出祭祀儀式的與舞蹈的活動。而生動的動物圖象，如翔鷺和瘤牛，以及人們現實生活的情景，如椎牛，競渡皆表現出銅鼓與生活面切合之記錄。

到西漢時期的冷水沖鼓，形成一過渡期。由於漢昭帝兩次用兵益州（約公元前 82 年），使滇池地區蒙受戰禍，滇國被破，而使“滇”國的青銅器製造工藝移轉。而由廣西西部得到新的發展（註 23）。到了隋唐以後，雲南之政治、經濟、文化及民族各方面產生巨大變化。青銅文化只存在雲南邊際地帶。而其製作潦草，紋飾較簡陋，乃遵義型銅鼓。宋元之際由於元朝入主，採行“改土歸流”使

雲南土著首次和中原文化融合（註 24）。故紋飾除了保留以前石寨山型之遺制，如同心圓紋、大方形雷紋、櫛紋等，也出現漢字吉祥、祝頌詞、纏枝花、卷草紋、雙龍朝壽等（註 25），是雲南銅鼓中漢化的首例，此為麻江鼓之情形。而到了晚期之雲南銅鼓文化則由於傣族和佤族的長期保留銅鼓文化，才創造出較為新穎高瘦的西盟型，重現高技巧的獨特紋飾風格。故雲南銅鼓的紋飾造型隨當時政治、社會的遷異，及其製造工藝技術的影響，在風格上有極其明顯之改變。

本研究之範圍，除了現存民間，年代難考的傳世鼓外，以上所界定的雲南古代銅鼓之類型、年代、分布、紋飾等內容。對銅鼓製造之工藝技術，及從銅鼓造型，紋飾上所顯露的各民族之審美觀也併入研究之範疇，期以多元化的研究，對雲南古代銅鼓之文化精髓，做較正確客觀之記錄。

## 第五節 研究目的

在學術的研究上，不論是西方或我國早期學者對文化藝術理論之研究，大都偏重古籍經典之依據，導致運用科技文明的近代學者從早期研究上發現不少謬誤，尤其以中國所蘊藏豐富的傳統器物，如玉器、陶瓷、青銅器等之研究工作，由於所出土的數量漸多，形成具有獨特的整體風格，成為推翻早期學者研究的利器。其次，以前的研究往往以“中原”文化為中心。認為“編髮左衽，隨禽遷徙”的原始部落被鄙視為文化落後的蠻夷之邦。以至於使早在春秋戰國時代已具備鑄造青銅工藝技術的雲南銅鼓，被誤認為中原民族所遺留。使雲南古代精緻的銅鼓藝術文化之起源受到長期之誤解。由於新出土之銅鼓漸多，加上近代學者以科學的方法從事器物類型學之研究，從本世紀之初期起，研究至今已蔚為風氣。因此，如何從雲南這代表銅鼓之起源地，所出土或傳世的銅鼓造型，紋飾上去探究其地域性的獨特風格及其傳播之脈絡關係，是研究中國古代傳統藝術的基礎。因此，本研究的意義，首先基於摒除早期學者一味採信古籍經典的態度，且以科學論證的實物觀察及描繪做為依據，從類型學之研究對銅鼓的造型紋飾上所呈現的獨特意義去分析。其次，為避免偏狹之極端文化本位主義論之影響，從眾多穩定風格之地域性特徵中試著分析雲南銅鼓造型紋飾內涵意義，再為銅鼓之“源”或“流”作一客觀之探究，也為此釐清古代銅鼓之發展路線。最後，從雲南古代銅鼓特殊造型的工藝技術之記載，銅鼓合金成份及近代科學測驗統計之結果中，探究古代銅鼓工藝製造技術，及其所呈現出的滇民族文化審美觀。

故本研究的預期目的可歸納為：

一・從近代學者中，以科學方法對古代銅鼓之起源、發展、年代、族屬、類型、紋飾、工藝技術、美學等問題之研究文獻，加以分析歸納，作為本文研究之參考。

二・以雲南古代出土或可靠的傳世銅鼓之圖例，作六大類型的分析，確切地總結出六大類型的標準器，及其演變風格以作為本文繼續研究之依據。

三・從雲南古代銅鼓的六大標準型鼓中，歸納出各標準型的紋飾，探究其紋飾的意義內涵與地域性之風格，從而尋求紋飾之演變情形。

四・從雲南古代特殊的銅鼓鑄造的工藝技術，及銅鼓合金成份之研究，瞭解其社會生活發展情形。且從雲南銅鼓獨特的造型、紋飾上，從美學之觀點，審察古代銅鼓之美學原理，以及各民族所呈現於銅鼓紋飾的內蘊意義，從而探尋古代雲南人民之審美意識。

基於以上的探討，本研究報告內容總共分爲七章：

## **第一章 緒論部分**

主要是提出本研究之動機、資料來源、研究範圍，以及所要探討的內容，對整個研究做一體系的完整分析，以求符合對雲南古代銅鼓的地域性紋飾造型的演變風格的研究目的。

**第二章** 則從古代銅鼓的起源與發展，做一較為詳盡的分析研究，從銅鼓的起源物、起源地，以及雲南銅鼓的發展概況作一瞭解，且將雲南古代銅鼓的傳播路線，作一清晰的分析。

**第三章** 則從銅鼓的製作意義及用途談起，主要是將雲南古代銅鼓出土及傳世的分布情形，作一調查，並從各族屬和銅鼓分布關係深入探究，歸綸出銅鼓分布的背景因素。

**第四章** 雲南古代銅鼓地域性造型之演變，從學者對銅鼓造型分類之文獻分析，再運用此一原則瞭解雲南古代銅鼓的類型，建立較確切的標準器，再從可靠之鼓中分析各地獨特的造型風格及其演變情形。

**第五章** 是雲南銅鼓地域性紋飾風格之演變，首先對銅鼓紋飾的意義作深入之闡述，再從雲南銅鼓的紋飾內容加以探究。最後，從各地的紋飾風格之演變情形作一分析與歸納。

**第六章** 雲南銅鼓藝術特徵，從滇文化的內涵來看雲南銅鼓紋飾造型，銅鼓製造的工藝技術，及從美學的角度去研究雲南古代銅鼓所呈現的獨特藝術美學。

**第七章** 結論部份，總結各章之研究結果，心得，及擬定未來銅鼓研究之新方向。

## 附註

1. 《後漢書》卷二十四，馬援傳曰：“援好騎，善別名馬，征交趾，得駱越銅鼓，乃鑄爲馬式，還，上之”。
  2. 《隋書》卷三十一，誌第二十六地理誌下。
  3. 《舊唐書》卷一九七，南蠻西南夷列傳。
  4. 元李京，《雲南誌略》，諸夷風俗條中所載。
  5. Franz Heger. *Alte metalltrommeln aus sudost-Asien*, Leipzig, 1902。
- F. Heger 是維也納奧匈帝國皇家博物館人類學與民族學部負責人，他經過訪查二十二面銅鼓和一百四十三面銅鼓的記錄，拓片和照片，包括《西清古鑑》中所載十四面銅鼓。將這一百六十五面銅鼓分爲 I、II、III、IV 式和 I—II、II—IV 和 I—IV 三個過渡型式。對各式銅鼓的形制，分布和紋飾有深入之研究。（載自《中國古代銅鼓》一書，P. 11）
6. H. Parmentier, *Anciens tambours de bronze*, Bulletin de L'Ecole française d'Extreme-Orient, t, 18。
  7. V. Goloubew, *Sur l'origine et la diffusion des tambours métalliques*, *Praedistoria Asiae-Orientalis*, I, Hanoi, 1932。戈鷺波 (V. Goloubew) 認爲銅鼓起源於越南東京及越南北部，是山地印支人的遺物，而鑄造工藝則來自中國工匠的影響。（載自《中國古代銅鼓》一書，頁 11）。
  8. 《文物》，1978 年 10 期。
  9. 徐新建，《西南研究論》，雲南教育出版社，10/1992 年 頁 22 指出學者以

自我文化為優，自稱處地軸心，他種文化被摒棄在軸心時代之外。

10. 中國古代銅鼓研究學會編，《中國古代銅鼓》，文物出版社，1988年，頁25。

11. 北京鋼鐵學院冶金史研究室等，廣西、雲南銅鼓合金成份及金屬材質的研究。《中國銅鼓研究研究會第二次學術討論會論文集》 文物出版社，1986年，頁105。

12. 同註11，頁56。

13. 同註11，頁47。

14. 同註11，頁24頁。

15. 《中國古代銅鼓學會》成立於1980年，研究會成立後；在廣西南寧召開第一次學術討論。之後，研究會秘書處由廣西博物館移至雲南省博物館，並於1988年由雲南省博物館主辦第一次國際學術會，參加學者眾多，如香港著名學者饒宗頤教授等人，亦以外賓身份參加該項會議。第二次國際學術會於1991年在南寧召開。秘書處現在於廣西博物館內，暫定於1944年10月於貴陽市舉第三次國際性學術研討會，會後秘書處將移至貴州省博物館。

16. 王大道，《雲南銅鼓》，雲南教育出版社，8/1986年，頁5-15。

17. 同註8。

18. 大理白族自治州文化館，雲南彌渡直力公社出土西漢早期銅鼓，《考古》，1981年，4期。

19. 雲南省文物工作隊，雲南祥雲大波那木榔銅棺墓清理報告，《考古》，1964年，12期。

20. 雲南省博物館， 近年來雲南出土銅鼓，《考古》，1981年，4期。
21. 牟定縣文化館， 牟定小貝苴出土銅鼓，《雲南文物》，1983年，13期。
22. 有關雲南銅鼓的分布情形，參見註10，頁124-125。
23. 張文勛主編，《滇文化與民族審美》，雲南大學出版社，6/1992年，頁76。
24. 同註22，頁79。
25. 同註22，頁80。

## 第二章 銅鼓起源與發展

### 前言

銅鼓是中國西南和南方少數民族所使用的樂器，因此關於銅鼓的起源問題，學者或從古籍的記載，或從出土物的考訂，科學的檢測，使用的族屬，或紋飾造型的型態等方向從事。而一般對銅鼓的起源問題研究，都從起源於形制、區域、時代三個因素上考證。關於出於何種形制方面問題，目前所發表的研究文獻中，有贊同陶釜演變銅釜，而後發展為銅鼓者為多。由於楚雄萬家壩的出土銅鼓之形狀類似銅釜，而認定萬家壩古墓群為釜鼓同存之期之學者很多。依據出土伴隨器物的共存，和科學的實測，以及類型學的研究，等因素考據，而推論其出土年代，故而推翻古籍所載的謬誤之論。另外，由於出土銅鼓數量日漸增多，參考的證據增加，因而對起源地的爭論，也由外延而內周，漸漸能建立共同觀點。而其間學者對每一階段的出土物，皆能以審慎之考古學、民族學、類型學等科學化的研究方法，提出有力之證據。以今日來看，雲南為銅鼓的發源地之論，是以楚雄萬家壩出土報告的科學檢測為依據。至於起源地的論定，應決定在諸多條件中。如鑄造及使用的族屬，鑄造的用途和年代，社會的條件，礦質的來源等等問題，只能隨目前的出土物之實證為憑。而銅鼓的起源時代，學者都以型態古樸，紋飾簡單，具有原始型的萬家壩銅鼓為標準。而其經過之科學測試後，斷定為春秋時代中晚期。至於銅鼓的傳播與發展，目前學者一般，都以不同地區出現；不同的紋飾造型等方面去探討。

在本章所探討的起源與發展問題，僅能依目前所得之可靠古籍文獻，科學化發掘出土的實物，以及學者專家的考古研究成果，作一歸納比較，使銅鼓起源與發展的問題有較清晰，客觀的結論。

## 第一節 銅鼓的起源---銅鼓原始造形探索

古代銅鼓的出現，必然有其產生之條件。古代民族應基於某些生活需求，依據舊器物之形制作用，改變為適應時代之新工具。其間應有可依循繼承發展的關係，故銅鼓之產生於某些原有的舊器物，改變而成的觀念應可成立。而銅鼓的起源地，應有其製作的資源，技術條件和最原始型態的銅鼓出現。至於起源於何時的問題，必須出土物的標準器為準，依其科學的測定年代，和其紋飾造型之特色；作為代表性之特徵。因此，在探究銅鼓起源方面，至少必須討論下列幾點：

- 一．原始器物型態來源的問題
- 二．關於早期銅鼓的斷代問題
- 三．使用族屬的研究
- 四．關於製作材料與技術
- 五．關於古代銅鼓使用的分布情形

如此，才能掌握銅鼓起源之答案。

有關古代銅鼓產生於何種舊器物之研究甚多，且意見紛歧。大體而言，有四種說法，即：鐃于說、大鼓說、象腳鼓說、銅釜說。而各種說法都有其依據：

(一) 鐃于說：明代朱國禎《涌幢小品》中提到：“鐃于，古禮器也。”(註1)

“圓如桶，銅色如漆”，“古所以節樂，以諸葛鼓證之，疑即鐃于。”文中將鐃于和銅鼓的用途(禮器)，以及形態的相似性作依據，故認為和諸葛鼓有其相關性。

關於此說，朱彝尊在《南海神廟二銅鼓圖跋》中也說：“竊思作鐔于以和鼓，度其形略似，第鼓穹其腰，而鐔削其下，鼓蒙兩面，而鐔去其底。銅鼓初鑄，必取二器折衷之，蜀人所以名鐔于鼓云爾。”（註2）但有不少學者反之。從朱國楨的說法，有幾項的誤解。首先關於諸葛鼓之錯誤，從清代張祥河在《粵西筆述》中指出：“馬援既得銅鼓，鑄為馬式……其非援物可知。銅鼓出於諸葛武侯未生之前，以為孔明所制，亦屬附會。”（註3）銅鼓的起源問題，如果穿鑿於諸葛鼓之說，又附會於與鐔于有關者，兩者皆錯。對此說反對的學者很多，如李偉卿先生指出：“從器形比較上，較難看出與銅鼓的聯繫，也未有其他考古材料可佐證。”（註4）而張增祺先生也提出反對的意見：“雲南考古資料證實，銅鼓的出現要比鐔于早得多，滇西地區青銅文化中，從未見過鐔于，但春秋末至戰國初的墓葬中已有大量銅鼓。”（註5）因此，不論從器形上，考古上，年代斷定上，都顯示出鐔于之說無法成立。且進一步探討的話，最早出現鐔于的圖像（未見實物），是在晉寧石寨山13號墓（註6），出土的貯貝器上，有銅鼓和鐔于同懸於一架，可同時並擊，顯然同存於當時，且其時代已晚到西漢中期。銅鼓和鐔于是西南少數民族常配合其他樂器，共同演奏之整個樂器。因此，銅鼓起源於鐔于之論，是古籍研究的論點，以現代出土之銅鼓考察之，其謬自出，無可置信。

（二）大鼓（皮鼓）說：早在1932年，法國人戈鷺波（V. Goloubew）便提出此說（註7）他表示：“在東南亞的山地民族中，至今流行一種大的扁皮鼓，在使用時放在圓筒形的框架上，如果兩者合在一起，外形很像早期銅鼓。因此，銅鼓應該是模仿此種複合的皮鼓而製造的。”從這篇文章的提示，也引起後代學者

對此論點的贊同。如日本考古學家岡崎敬先生，於 1962 年以雲南晉寧石寨山古墓中出土的銅笙和銅笛仿自笙、笛之形制而來，而推論：“銅鼓無疑是按照大鼓樣式，具體用銅仿制的”（註 8）。岡崎敬先生因此推論銅鼓是由皮鼓演變來的。對此論反對的學者中，談到皮鼓和銅鼓的相關性時，皆以器形，紋飾和安置打擊的方法和銅鼓不同，而排除其與銅鼓有相關之聯繫性，如張增祺、李偉卿等人。張增祺同時認為：“銅鼓既是模仿大鼓製作的，那麼在銅鼓之前，總該要有大鼓吧！可是最原始的銅鼓出現之前（就目前考古資料來看，楚雄萬家壩銅鼓的時代最早，約當於春秋中、晚期）的墓葬和遺址中，從未見過有大鼓的影子。”（註 9）關於這種推演歸納，也表示出銅鼓的淵源，出於大鼓的推論是不可能的。

陳潤國先生對研究者將皮鼓與鼓架結合而成銅鼓的說法，有極清晰之說明：

“憑想像把皮鼓與鼓架結合起來制成銅鼓的。這是因為（ 1 ）銅鼓與皮鼓形制相近處，只是鼓面這一部份，銅鼓的腰、足與皮鼓的鼓架卻有明顯的不同，看不出它們之間的任何聯繫。（ 2 ）內地皮鼓的古代敲擊方法，與今天的擊法完全不同，古代擊鼓是將鼓豎置架上，或懸於柱上側擊，今天才是平置架上上下下敲擊。（ 3 ）內地皮鼓的出現晚於銅鼓，不可能皮鼓都還沒有出現，就能想像出皮鼓的樣子，或根據今天的擊法仿制出銅鼓的道理。”（註 10）從陳氏的分析，以皮鼓和鼓架的結合之外形，類近於銅鼓，而想像為銅鼓之起源，實有違科學的推論方法，故難以令人信服。近代的研究學者，也都提出各種的反證，因此，皮鼓之說阿到大多數學者的懷疑，認為那只是假使。學者有提出“在南方潮濕的氣候之下，皮革和竹木制品極易腐爛，恐怕難以發現兩千多年前類似銅鼓的皮鼓實物加以證

明。”（註 1 1）童恩正先生以地域性的氣候背景，討論皮革在南方潮濕氣候下使用之不可能性。同時也指出“在早期銅鼓的紋飾及雲南晉寧、江川所出銅器上鑄造或鏤刻的人物活動場景中，曾出現過銅鼓、沙鑼、鐃于、蘆笙、編鐘、鈸等樂器，但卻不見此種帶框架的皮鼓。何況皮鼓和框架，終究是兩類器物，如果需要將之連為一體，在技術上是很容易做到的事，而至今人們仍舊將之分開，估計還是有某種信仰上的或實際上的原因。”因此，古代人民以皮鼓之鼓與架之結合成銅鼓的事實，除外形相似之外，在打擊方式、材質上、地區的氣候上、紋飾的刻鏤上、實物的考證上等等，皆顯示出其不可能為銅鼓之起源物。

（三）象腳鼓：象腳鼓是近代中國境內的傣族、景頗族還在使用的一種原始木腔革鼓，其形制上粗中細，足部外侈，與早期銅鼓相似，在紋飾上，早期銅鼓雙耳多飾草瓣紋或竹箴紋，似為背負原始木鼓的繩索所演化。早期銅鼓胴部多有橫帶，腰部有垂直方格似脫胎于原始木鼓綁紮鼓面的橫帶，腰兩側有垂直方格，似脫胎于原始木鼓二系的繩子。說明兩者之間有一定淵源關係（註 1 2）。汪寧生的推測是基於銅鼓原本是中國西南和南方少數民族的一種樂器，故其來源應從這些民族所用同類器物之中去尋找。同時汪寧生先生從形制上、花紋上來說明和早期鼓的相關性。

“形制上，早期銅鼓之鼓身上粗中細，足部外侈”“花紋上，早期鼓之花紋可從原始木鼓上找到來源”且從原始木鼓到銅鼓的轉變過程，提出了幾點的分析：

1 · 從銅鼓圖象反應的生活習俗來看。

B 型銅鼓圖象上所表現的服飾、房屋、用具、樂器和各種習俗古代都會在我

國西南和南方地區流行，反駁了外傳之證明。

## 2 · 從銅鼓製造業發達的先後來看：

我國南方廣大的地區，地下蘊藏銅錫豐富的是雲南、廣西和四川南部一帶。且於這些地區冶銅遠較附近為早。雲南劍川海門口遺址即發現了銅器和範，經放射性碳素的測定，這一遺址的年代可早到公元前  $1150\pm 90$ （半衰期值 5730）。

## 3 · 早期銅鼓分佈來看：

銅鼓的發源地，應當在早期銅鼓分佈區域內尋找，銅鼓中最原始的 A 型，目前只發現在雲南中部。B 型銅地出現在雲南、川南、廣西之西、貴州西部，此區為蘊藏銅量最豐，冶煉銅錫較早的地方（註 1 3）。

對於汪氏的推論，也有學者出反證，如李偉卿指出：“其實兩者共同點少，差異點多，如：銅鼓面小於鼓身，身分明顯三截，整體為扁寬形，側有四耳等，均與象腳鼓迥然有別。”（註 1 4）從銅鼓面和身的比例而言，如果以象腳鼓的外形來比對，的確是共同點少，差異點多。而童恩正也表示：“現代某些少數民族使用的象腳鼓，其細長的形狀與扁平的銅鼓相去太遠，二者打擊方法亦不相同，要說芯中有著繼承關係，似乎更加令人以信服。”（註 1 5）銅鼓起源於象腳鼓的說法，除非有明確的出土資料，或更足以證明其相關性的論證出現，以目前的資料來看，其證論仍顯薄弱，有待進一步的發掘研究。

（四）銅釜說：銅鼓可能起源於炊具的說法，最早在 1948 年法國人 P · 萊維（Paul · Levy）在《第一式銅鼓的起源》一文中，認為 I 式銅鼓由蒙古薩滿鼓或中國煮飯的銅鍋（雲南叫馬鍋）蛻變而來（註 1 6）。但由於其論證未能提出可

靠的證據，故一直未被學者採信，一直到雲南祥雲、楚雄等地出土一些類型古樸粗糙，紋飾簡單的早期銅鼓紋，才有進一步對這方面的研究。因為花紋裝飾於銅鼓的內壁，鼓面無紋飾，而有煙動的痕跡，整個形態和當時出土共存的一種鼓腹，敞口，小平底（或有圓底）的銅釜，有相似之處。故有學者馮漢驥於 1974 年在《雲南晉寧出土銅鼓研究》一文中（註 17），通過對雲南祥雲大波那木榔銅棺墓，所出土的早期銅鼓，和當時出土的銅釜相對比，指出二點證據：

1. 從早期銅鼓的形制來毛，它似乎是由一種實用器（銅釜）發展而來。
2. 鼓面原是釜底，胴部原是釜腹，鼓身原是釜頸延長，鼓足原是釜口，鼓耳原是釜腹與頸之間的釜耳。

從馮漢驥的研究，他首先肯定銅釜的形制，是目前所有討論銅鼓的起源物中最接近銅鼓造形的器物，其次，他認為銅鼓由實用器物演變而來。這兩點的引證，使銅鼓起源於何物的問題，有進一步的發展。加上近年來銅鼓數量的增加，在比照對應上更為方便，是而學者在這方面的研究上，更能提出較可靠的論證。

李偉卿先生於 1981 年也發表贊同的論點，他首先指出一般學者開始從銅釜的器形相似點作推測，繼而提出他所歸納的結論表示（註 18）：“1961 年楚雄大海波出土一面素地銅鼓，形制很像銅釜。1964 年祥雲大波那出土一面 I a 式鼓，共存物中還有一小平底之銅釜一件，形制和銅鼓相似。1975~1976 年，楚雄萬家壩古墓群發現 I a 式鼓五件，出土時倒置，鼓面有煙動，共存物頗多，其中有由銅鼓改成的銅釜，故可肯定是由銅釜演變出來的。”因此，李氏以兩點作歸納：

1・從理論上說——鼓是打擊樂器，應由“中空無底”之器皿開始。

2・從實物形式說——早期銅鼓有平面曲腰、身分三截，面小於身的特徵。如萬家壩出土鼓，形制與釜相似，鼓面有煙勳，內壁口沿有紋飾。

對李氏的說法，仍有學者提出反駁，其理由是炊器是古代人民的神聖之物，不可能作為敲擊樂器。如汪寧生於 1978 年表示（註 19）：“大多數民族的古者信仰炊器都是神聖之物……禁止隨意觸動，很難想像出發生敲擊釜鍋之事，假如釜鍋不生經常敲擊，當然也就很難演化出銅鼓來。”汪氏以古代民族的信仰，反駁銅釜為起源銅鼓的論證，也引起學者對此論有不同的看法。童恩正先生認為：“其實古代民族視炊器為神聖之物，並不等於完全禁止觸動。”（註 20）而且也以萊維提出銅釜為銅鼓的來源之假設的論點，解釋時提到萊維的論點：“原始人敲打一些家用器皿以發出聲音，這已經是一致公認的事實了。”童先生同時更提出辯解曰：“如在日、月蝕的時候，柬埔寨便敲打銅釜，以讓魔鬼羅胡（Rahu）放出被蝕的星體。在芒·巴納（Mbi Bahnar）人中有一“羅郎”節（Rolang），即勝利節，在節日的舞蹈中，參加者要一面跳舞，一面敲打倒轉的釜鍋，並以之象徵戰俘的頭顱。在這種場合中，由於祀典本身就是神聖的，所以敲打視為神聖的炊器，也並非不可理解之事。考慮到銅鼓最初的功能就是與祀典相連的，那麼這種由釜到鼓的轉化就更加可信了。”因此，歸納銅鼓的起源物時，馮漢驥、李偉卿、童恩正等人都能提出銅釜的幾項相似處，尤其童恩正先生更推演出銅鼓的演進發展圖示表（註 21）。他認為銅鼓塵起源於雲南滇東高原，而有其具備的社會發展情況，和獨特的宗教信仰，及產生銅鼓的社會條件等因素，推論出銅

鼓由陶釜演變為銅釜，而變為銅鼓的說明：

“這一地區的濮僚系統的民統，本身社會的發展，及其獨特的宗教信仰，具備了產生銅鼓的社會條件。他們北連蜀中，接受了先進的鑄造技術；地處雲南，又有豐富的銅錫資源。加以從遙遠的古代開始，本地就流行一種易向鼓形器發展的陶釜和銅釜。在這種種社會的、技術的、資源的條件綜合之下，銅鼓這一樂器，終於在公元前七世紀或更早一點的時候創造出來了。”

從上面的討論，銅鼓由陶釜變為銅釜之後，演變出來的推論過程是否正確，則必須根據更多的出土研究報告，和科學化的驗證，始能證明。而目前對銅鼓的起源物，除了以上四種論點較具推論邏輯外，少其他的論證。我們期待有更新的出土資料，對銅鼓的起源物之論證有進一步的證明。

## 第二節 銅鼓的發源地

對於銅鼓發源地問題之研究，較早的學者只能憑著對古代的典籍文獻內容去探究，故而常有一些敘述，在新出土的銅鼓之早期型態上無法印證。所以學者在研究古代銅鼓的起源時，除了對古代典籍的充份認識與辯證外，更應用科學的觀點，對新出土物的認識與瞭解，再分析與判斷，而對起源地的問題之探究時，也儘量避免根據主觀的臆測，更謹慎地基於較客觀的論點，較可靠的出土物，考量其社會背景文化條件，而作適切的判斷。有關對銅鼓起源地的認識和判斷，本節除了對古籍所載資料加以分析，也對近代學者的研究結果，和出土的實證上，歸納較合理的論證體系，使銅鼓起源之問題，有較確切的分析與歸論，也力求古籍資料之可靠性，學者研究文獻之客觀性，參酌出土物之實證，追溯銅鼓之發源地。

### 一．古籍的探討：

對於古籍之探討先有 1896 年 J. D. E. 森民諾 (Schmeltz) (註 2 2) 提出銅鼓起源於印度的說法，其論點乃依據《文獻通考》中所言：“大銅……出自南蠻，天竺之國也。”及“小銅鼓……唐樂圖傳，天竺部用之。”其中被誤解之處，乃“南蠻，天竺之國”在古代仍屬雲南西部和南部一帶(註 2 3)，非屬印度地區，而且印度地區至今仍未出土銅鼓，絕無可能銅鼓起源於印度。這是外國學者對中

國古籍未深入瞭解所致。故其後之學者多不採用。接著 1898 年德國人 A. B. 邊爾 (Meyer) 和 W. 夫瓦提 (W. Foy) 出版《東南亞的銅鼓》一書中，推測最古的銅鼓在柬埔寨人的沿海地區出土 (註 2 4)。其引證了印度尼西亞塞拉亞島發現的銅鼓鼓身上的紋飾。但從事實證明：一則柬埔寨的出土銅鼓數量不多。二則其出土銅鼓測試結果，年代較晚，故作為銅鼓發源之論點不足，學者大都不加以重視。另外由 J. J. M 狄葛樂 (J. J. De Groot) 於本世紀初 (1901 年) 依據馬端臨《文通考》中指出的南蠻天竺國之地區，更規劃出假設地區 (註 2 5)：他認為鼓起地區應該是廣東西南地區，其後傳播到廣東、廣西、貴州、雲南和湖南省區。另外，“還有許多學者據文獻記載及考古資認為：兩廣交界的雲開山地區，包括廣東的雲浮、高安、羅定、嶺溪、北流、容縣、陸川、高州等地，也是中國古代南方銅鼓的另一個較早的發源地。” (註 2 6) 這些觀點都是學者採取古籍中的記載所提出的去，從古籍上的記載大概有：《舊唐書·地理誌》所載：“銅陵縣漢屬合浦郡，界內有銅山。”《太平寰宇記》：“銅山，昔越王趙佗於此山鑄銅。”《桂海虞衡誌》：“銅，邕所出，掘地數尺即有礦。”由於學者考量到礦業的開採，冶鑄技術之記資料，以古籍文獻為作起源地之推論。研究上有其爭議性，因其只能從古籍之描述中瞭解到礦產資源分佈和銅器之冶鑄技術。但我們解到：銅鼓之製作除了要有豐富的礦產資源，更需要有鑄造青銅的高超技術，再者，社文化的背景也應在考慮之中。但從這些古籍的記載中，我們大概藉此推論銅鼓可能起源於中國南方。至於確切的地點，則需在廣東、廣西、貴州、雲南或湖南各省中去探究更直接的證據。

而雲南省在唐代時期流傳至今的《南詔中興畫卷》(西元 899 年)中,有一更鼓的圖形,和銅鼓相似。在圖卷中由一個頭挽椎結的男子,蹲於鼓旁,以槌敲擊立於地上的鼓面,於左側出現一僧人,而在鼓上方出現“於打更鼓化現一老人,稱云解鑄聖像。”一行敘述文字。另有一幅則描繪南詔中興皇帝、驃信蒙隆昊等膜拜觀音菩薩的情形,而在觀音像前也側立了一面銅鼓。從《南詔中興二年畫卷》中的銅鼓圖像,不僅表現出唐代雲南銅鼓用於打更和祭祀之器具外,也提供了中國古代畫卷中最早的銅鼓圖像資料。可作為瞭解銅鼓在唐代時的雲南地區,在人民生活中已普遍地使用了。這銅鼓圖像雖不能對銅鼓起源地的說明上有充分的證據,但仍為研究上之珍貴參考資料。另外,在明代以後李元陽纂修的《雲南通志》,在《地理誌》中,記錄了百夷(傣族)的演奏樂器中有銅鼓。和《廣南府誌》中之卷二種人提到:“花土僚……自正月至二月,擊銅鼓跳舞為樂,謂之過小年”而卷三《古蹟》中提到:“銅鼓遺珍,在城隍廟。……道光庚寅(1830年),有寨民相爭互控於府,董太守斷存城隍廟,其制甚古。”(註27)除了對銅鼓的記載,雲南在清代以後,陸續可見到不少詩人,對銅鼓的使用情形表達於詩中。如清代廣南府人陳龍章(註28),在詩中描繪了當地祭祀用鼓之情形:“鑿鑿銅鼓響曾修,祭賽六郎信求,夜靜人家聲寂寂,恐驚車馬待神流。”從這些古籍,圖卷和詩作的記錄中,可瞭解到雲南人民生活中使用銅鼓,除了祭祀作用外,可為舞樂,和打更用。表示銅鼓存在雲南寺間,應早於唐之前,且為青銅製作,技術已達成熟之時期。雖然這些資料距今已有一千多年,但在追溯銅鼓起源的佐證上,仍有參考之價值。只是在運用古籍資料時,除了必須要資料來源之可靠性

外，更要確立資料內容之正確性。因此，研究銅鼓源流問題，古籍資料之佐證外，更要有學者縝密研究文獻參考，而學者研究應以科學方法，對出土物之實證研究，才能作為研究銅鼓發源地進一步之證明。

## 二·文獻探討

對於研究有關於銅鼓發源於何地的問題，中外學者所提之研究有一源說，與二源說之兩種主張。而主張一源說的，主要以越南北部說與雲南中部；主張二源說的學者，認為雲南型銅鼓起源於雲南中部，兩廣型銅鼓可能起源於兩廣交界的玉林地區。（註 29）而研究者能夠以出土銅鼓作佐證論斷者，且較具參考價值者，目前以一源說者居多，而確切的發源地，有待我們從學者的研究文獻之中去探索。

### 1. 李偉卿對此說法

“銅鼓發源於何地？過去長期的爭論，主要有兩種不同的觀點：一種認為發源於東南亞，然後傳入中國；一種認為發源於中國南部，然後向外播遷，但其初因缺少考古材料為依據，這兩種觀點都比較含糊。”（註 30），雖然學者經過長期對銅鼓發源地有多種的觀點，但李氏所界定的兩個觀點中，仍暗示一源說的認同感。李偉卿表示：自 1924~1928 年越南北部清化地區東山銅鼓（註 31）出土後，日人禰津正志，發表“東南亞細亞的原始文明”一書，認為清化地區為銅鼓的故鄉，並由此從海路擴展至馬來半島之說法，經過 1955 年廣西貴縣、雲南

晉寧均有 I b 式鼓出土（註 3 2），形制與東山文化相近。又在 1964 年於馬來西亞北部海岸，發現兩個置於木板上的銅鼓，其年代約距今 2435±95 年，據此，“越南歷史”（註 3 3）一書指出：“越南的玉縷，黃賀銅鼓更早”，也推論出：“銅鼓從越南傳播到北方，到達滇池、蜀地……”等說法。李氏深表不然：“據《越南歷史》的介紹；馬來西亞鼓有十二芒的光體，化裝人形已經變調，略似游旗紋。故知它屬 I c 式，其年代上限約在公元一世紀前後，即兩漢之際。”（註 3 4）同時李氏指出出土的銅鼓之科學測定數據為佐證，表示：“雲南楚雄等地出土過九面 I a 式鼓，相對年代較玉縷，賀鼓更早。其中楚雄萬家壩 M23 測定的年代距今 2640±90 年。”除了李氏從考古年代去做比較，同時從銅鼓的形制和紋飾比較上，楚雄等地的 I a 鼓也較玉縷、黃賀鼓為早，故斷定“銅鼓由越南傳入中國的說法，是減少科學依據的”，故李氏認為雲南才是銅鼓的發源地。

## 2 · 童恩正先生研究

早期銅鼓，更能以多方面的考量作為研究之考據。諸如銅鼓的器形、紋飾、制法和社會功能等方面，且從科學的方法入手，綜合了考古學、民族學、歷史學、冶金學，甚至生理學等各種學識進入對早期銅鼓研究之領域。從其嚴謹的研究過內容中，我們可大致歸納幾項重點：（註 3 5）

（一）童氏認為：早期銅鼓分佈的地域相當廣泛，在中國主要是分佈在雲南中部，即北緯 24 度至 26 度之間，北及於四川南部，東至廣州，廣西東部。在國外，它在越南北部（東山鼓），泰國、馬來亞、爪哇等地均有發現。不過，最集中地

區有三處，即滇東高原（包括川南、黔西等鄰近地區）、馱娘江—右江—郁江水系，以及禮社江—元江—紅河水系。但從三處的銅鼓出土地點考察結果：“I a 式銅鼓的出土地點，都位於滇東高原的西部，目前所知的有：楚雄、祥雲、昌寧、彌渡等地。此類銅鼓從形制上看，是各式銅鼓中之最原始者。”（註 36）而談到年代問題時表示：“它的絕對年代已有五個 C-14 測定的數據，其中以楚雄萬家壩出土銅鼓的 1 號墓距今  $2640\pm 90$  年（公元前  $690\pm 90$  年），在與銅鼓有關而又較可靠的 C-14 測定中，這是最早一個數據。”童氏不但指出滇東高原地區為銅鼓起源地，也同時指出雲南楚雄萬家壩到洱海一帶為可能最早發源地區。距今約  $2640\pm 90$  之年代，成為銅鼓的最原始的時間，約當中國春秋中晚期時代。而越南 1935 年於東山村出土“印度尼西亞”的銅鼓，1958 年發掘的“密山鼓”及 1961 年的越溪鼓，等皆晚至春秋末或戰國初。

（二）確認越南東山文化與滇、夜郎、句町等文化之相似。且列舉東山文化伴出土的劍、矛、靴形鉞、玦形耳環等，基本上都是石寨山型之文化。且指出國外學者揚斯在發掘東山銅鼓時，發現它們是故意打破後入葬，與晉寧石寨山和江川李家山的墓葬形式相同。而國外考古學者研究東南亞文化時，有皮爾遜（Richard Pearson）（註 37），漢斯金斯（John F. Haskins）（註 38）岡崎敬（註 39）等人，亦表示東山文化和滇文化的關係密切。並同意巴克爾（E. C. Bunker）（註 40）對東山文化及滇文化的詳細比對後，肯定東山銅鼓起源於雲南的說法。

（三）指出越南東山文化銅鼓含鉛量高，而晉寧石寨山銅鼓的成份是銅 2.95%、鉛 0.55%、錫 15.07%（註 41）。認為含鉛量高的東山文化銅鼓之特點

為越南獨有。由於中國古代錢幣的含鉛量高，懷疑是由中國傳入。

(四)從創造銅鼓的條件上而言，童恩正指出雲南自古盛產銅、錫、鉛等金屬，古代居住於此的民族，青銅鑄造業很發達，從發現早期銅鼓的祥雲大波那而言，其所鑄銅棺成干欄或房屋形，長 2 、寬 0.2、邊高 0.45、最高 0.64 米，外壁裝飾有鷹、燕、虎、豹、野豬、鹿、馬、水鳥等動物花紋，可見已能掌握了大型青銅器的人力和物力條件（註 4 2）。

### 3. 張增祺先生的研究

張增祺先生對銅鼓之起源，認為“在銅鼓出現之前，雲南少數民族是具備了物質和技術條件的。”（註 4 3）。其以礦藏資源和青銅冶鑄技術兩方面，他引證古籍之記載說明：“雲南有色金屬十分豐富，其中銅、錫、鉛、銀的蘊藏和開採量更大。僅以西漢時期雲南開採銅、錫的記載看來，就有：“俞元……懷山出銅”；“律高，西石空山出錫，東南盤町山出銀鉛”；“賁古，北采山出錫，西羊山出銀鉛，南出錫”；“來唯，從隴山出銅”。……劍川海門口新石器晚期遺址中出土十四件銅器，經化學分析其中有九件為青銅器，並有鑄造這些銅器的石範，證明滇西地區是雲南青銅冶鑄歷史最早的地區。”（註 4 4）。而在說明銅鼓的制作技術，則認為由於制作銅鼓，必須要有大量的銅和錫之外，更要有比較齊全的冶煉設備和熟練的範鑄技術。並且肯定地說：“雲南西部和中地區的昆明族，最先使用銅鼓，應是和該地區豐富的礦產資源和最早出現的青銅冶鑄技術有關。”他指出兩大重點：首先，認為銅鼓是滇西地區昆明族最先使用的，其次，認為其形

成的時代大致在春秋中、晚期。而目前在雲南彌渡、祥雲、楚雄萬家壩、大海波共發現的八面昆明式銅鼓，是昆明族向東發展所經過的地區。尤其，將銅鼓的傳播路線，認為由滇池區域接受昆明族的銅鼓後，向東發展的推演，在下一節有關銅鼓的傳播發展，可進一步探究與分析。

#### 4. 王大道先生研究

王大道先生於 1986 年在其《雲南銅鼓》一書中，對銅鼓起源之問題，亦有所創見。首先，他提出古代銅鼓分佈區內主要國家和國內主要地區出土銅鼓的最早年代數據，如：

1961 年 5 月於越南海防越溪船棺墓出土的一面銅鼓，年代是距今  $2480\pm 100$  年。

1964 年馬來西亞出土銅鼓所墊木板的年代是距今  $2500\pm 105$  年。

廣西在 1977 年於田東鍋蓋嶺發現一面銅鼓，年代是戰國晚期，約當於公元前三世紀。

貴州於 1978 年在赤赤章可樂祖家老包墓地出土一面銅鼓，年代是西漢晚期，約公元前一世紀。

四川在 1975 年 5 月於會理縣羅羅沖出土一面銅鼓，年代是西漢晚期，約公元前一世紀。

雲南在 1975 年於楚雄市萬家壩二十三號墓出土的四面銅鼓，年代距今  $2640\pm 90$  年，即公元  $690\pm 90$  年。(註 4 5)

從以上各地出土的銅鼓之科學測試最早年代的數據，王氏認為：雲南楚雄萬家壩出土的銅鼓，是迄今世界上年代最早的銅鼓。他並且在銅鼓造型紋飾上的研究，提出一些看法：

萬家壩銅鼓，有的鼓中心的太陽紋沒有芒，只是一個圓餅，完全沒有暈圈，胸部、足部也沒有花紋，腰部雖然有了花紋，但十分簡單，是一些豎直線條和雷紋。其與一般銅鼓相比，顯得古樸。故王大道認為：萬家壩奠定了鼓面中心裝飾太陽紋，和腰部豎直分格等裝飾分局的基礎。

萬家壩鼓的發音部位——鼓面一般年代晚的鼓小，表現出萬家壩鼓的製造，忽略了銅鼓造型和音響之間的關係，對此音響效果之認識，不及後代之大鼓面銅鼓。顯示出製作知識之原始性。

萬家壩鼓的表面粗糙，且顯得凹凸不平，合範處的花紋互相錯開，說明當時對範製作和使用技能之低劣，且鼓壁上有砂眼，銅質不清。製作當時之銅液中有氣泡，使鑄銅內外形成砂粒大小的空孔。在製作技術上應屬嘗試之階段，未達精熟所致。

從合金比例上看，加錫很少，銅色紫紅，有些銅鼓呈現紅色。據合金分析，楚雄萬家壩二十三號墓第 158 號銅，含銅 96.53%，不合《考工記》所載：“六分其金而錫居一，謂之鐘鼎之齊。”的標準。以其所載合乎正確標準是銅錫配比為：銅 84%，錫 16%。而萬家壩鼓之合金成份顯示出含錫量太低。由此得知當時鑄造銅鼓之工匠，並未能瞭解製作兵器時銅錫的正確比例（註 4 6）。王氏認為這呈現出銅鼓的原始性，且推論這正是萬家壩銅鼓自身發展的初期階段。

從雲南歷年來出土銅鼓的地區之研究，王大道先生提出了銅鼓起源地的大致範圍。他表示：“（萬家壩型銅鼓）在楚雄市大海波、牟定縣小貝苴、彌渡縣青石灣和三岔路、祥雲縣大波那、昌寧縣八甲大山、騰沖縣固東、晉寧縣石寨山等地都出土過，這些地點都在雲南境內。”作者首先以萬家壩的同類型鼓都在雲南境內發現，故鎖定雲南省為銅鼓起源地之大範圍，從而再分析出銅鼓起源地的小範圍。據他表示：“如果在地圖上標示出來的話，就會發現大多數都集中在滇池以西，洱海以東，元江以北，金沙江以南的這片地區。”（註 4 7）在他認為：最早、最原始的銅鼓集中出土在這裡，意味著該地區就是銅鼓的起源地。同時，王大道先生也提出 1957 年所發掘的三千多年前劍川縣海門口出土的十四件銅器製造銅器之石範，說明了那時已有銅礦的開採，冶煉和器物的製造。是證明雲南已進入銅器時代的代表器。而且在滇池和洱海間自古以來都用豐富的銅錫原料開採。而對越南起源說，也因至今未能出土任何原始銅鼓可供證明，認為其論點是片面的。

## 5 · 汪寧生先生的研究

汪寧生先生對銅鼓起源的問題，於 1978 年因以雲南的早期銅鼓命名為 A 型鼓，而同時引起日本學者多人注意，如：今村啓爾於 1973 年發表《早期銅鼓的起源與變遷》一文，而 1979 年亦發表了《關於 I 式銅鼓》之論文。及新田榮治於 1985 年發表《雲南、越南北部和泰國出土的先黑格爾 I 式銅鼓》，而量博滿於 1985 年發表《雲南的早期銅鼓》（註 4 8）等論文皆贊同汪寧生對銅鼓起源的論

點。汪氏認為最早的銅鼓，根據近年來的調查發現，A型鼓集中分佈於雲南中部地區。此外，由於越南、泰國僅發現三件傳世品，而雲南這種早期銅鼓多由科學挖掘出土，故而汪寧生斷定雲南周圍地區均無此種銅鼓存在，因而不贊同“外來說”，他認為：“雲南是青銅文化的創造者，也就是銅鼓的創始人。”（註49）同樣將銅鼓之起源地，設定在雲南省境之內。

### 三·基於考古資料之實證結果：

研究雲南省是否為古代銅鼓之發源地，從學者對銅鼓起源於何處的問題深入研究之時，有多種的因素背景被直接或間接地引證說明，從區域性的古代社會生活之討，和出土銅鼓之實測，其間運用了古籍資料分析法、歷史比較法、科學測驗法，以及音律分析和制作工藝研究分析，皆將起源地界定在雲南。但就銅鼓文化本身所產生的意識，和最原始的型態，以及何人所製作，何時最先鑄造等等的問題，是研究銅鼓起源時所必須瞭解的，且由於出土物作為實證的類型學研究方法，也為今日研究者所注重的。以今日所能見到的古籍，和出土的銅鼓實例，使銅鼓的研究已有較清晰的輪廓。但由於受到某些研究者的主觀因素，或古籍的記載之疏略，和新出土的銅鼓數量之增多，以及科學方法的被廣泛運用之下，使古代銅鼓的研究方向和結果，有極不同的定論。對銅鼓起源地的爭論，也由於以上研究的障礙，產生諸多分歧之意見，僅就發源地之問題而論，以目前所得到之資料和研究之結果，大致偏於雲南為發源地。為使研究工作更趨於嚴謹，對銅鼓發源地之問題，在此提出更多之疑問和探索，歸納一些研究之心得。

考古資料是作為今日科學化研究的直接證據。故研究銅鼓起源地之問題，更應根著於目前所呈現的考古資料，從事更深入及廣博之研究。同時，科學化的實證，不但具備說服力，也能作為較清之描述，和較為客觀之論據。在研究上，亦較能據以發展出體系上之脈絡。

故從考古資料上之實證結果來說明銅鼓之發源地時，至少我們可以：假設一個文化共同體作體系的探究。古代銅鼓若以一般學者所認定之東南亞地區為起源範圍，則我們可以先從泰國的考古資料來看，由於過去三十餘年學者的努力，使我們對泰國有一些瞭解。如卡爾·L·赫特勒所言：泰國東北部和中部在公元前三千年以至歷史時期的文化序列，有一較清晰的輪廓（註50）。這對於東山、石寨山、萬家壩和華南及越南等地的考古研究上，及對銅鼓原產地之謎，有了些微的佐證。“銅鼓沒有出現於越南南部、柬埔寨和泰國地的文化中，當然，也與當地的國家的儀式無關。可是，銅鼓卻在上述地區的主要文化中心以外的地方時有發現”，泰國沒銅鼓文化，自然不用贅述，至於其他地區，則……。卡爾·L·赫特勒表示：“越南南部，老撾，和柬埔寨等地都沒有充足的考古資料去說明這些地區在青銅時代的發展。在越南中部及南部的沙瑩遺址及其他類似遺址，被嚴重破壞的柬埔寨的三隆森遺址等，說明青銅文化曾在這些地區出現，但它們與越南；北部及雲南青銅文只有表面上的風格聯系。”考古資料顯示越南北部及雲南青銅文化和東南部區域只是表面上風格之聯繫，而泰國、越南南部、柬埔寨都沒有銅鼓出現。再捨棄越南北部的青銅文化相等於雲南的石寨山文化後，雲南在春秋中、晚期出現的萬家壩銅鼓，則能夠代表最原始的文化型態。故以目前所出

土的銅鼓中，雲南楚雄地區的代表鼓——萬家壩鼓是最原始銅鼓，是考古資料中，經科學儀器碳十四測定為距今  $2640\pm 90$  年（M：1）。正當春秋時代中、晚期（公元前  $690\pm 90$  年）雲南楚雄地區出現的最早銅鼓，不論是當地所鑄或外地所傳入，但若考慮礦產之豐富，鑄銅之技術之成熟，社會背景所構成等因素，應以雲南為最可能之銅鼓發源地。

### 第三節 銅鼓的發展與傳播

從銅鼓的起源若干問題的瞭解，使銅鼓發展的研究上有了一個較明確的點。自雲南省博物館於 1975 年在楚雄東南方三公里處的萬家壩遺址第二十三號墓所出土的四面銅鼓之中，根據科學測年代約 2635±85 年（註 5 1），（第一號墓距今 2640±90 年）被定名為萬家壩型銅鼓，成為世界上銅鼓起源論中最早之物證後，不但以雲南為最早之銅鼓地源地成為定論，也使古代銅鼓最早的製作年代被確定在春秋中、晚期之時代。故學者研究銅鼓的發展，大約從這個銅鼓原始地區追尋其播遷之路，同時也從萬家壩型銅鼓的基本型態上之素紋簡樸造型，探察其發展的軌跡。有不少學者從各地出土的銅鼓為證，就年代族屬，紋飾造型，以及古代社會風俗的資料上，去研判銅鼓的演變情形。也由於學者所持之證據或資料不同，所論的角度歧異，故而產生不少之爭議。有學者提出“北傳論”，如木基元先生（註 5 2）。有“波浪論”者，如李偉卿先生（註 5 3）。有“東南傳論”者，如張增祺先生（註 5 4）。也有學者以民族的遷移討論銅鼓傳播之路，如胡振東先生（註 5 5）。也有學者從出土銅鼓的軌跡，討論“西傳”、“南傳”、“東北傳”之問題，如王大道先生（註 5 6）。學者所論，皆能以銅鼓的起源論為基礎，發展出由點構成線，而由線構成面的銅鼓發展演變之方向，勾勒出銅鼓發展的輪廓。雖所探論點不同，但其所提之論點或有重疊之處，所討論的結果也許有相同之處，則在成為研究銅鼓分析後，加以歸納整理，作為銅鼓發展與傳播研究上一點點看法與心得。

## 一・銅鼓北傳說：

關於銅鼓“北傳說”的論點，學者一方面根據史料的印證，一方面根據考古資料所得，而在史料方面的依據是以《史記·西南夷列傳》中談到西南少數民族的分佈情形：“西南夷君長以什數，夜郎最大；其西靡莫之屬以什數，滇最大；自滇以北君長以什數，邛都最大，此皆雄髻耕田，有邑聚，其外西自師以東，北至葉榆，名爲嶲、昆明，皆編髮，隨畜遷徙，毋常處，毋君長，地方可數千里。自嶲以東北，君長以什數，徙、笮都最大；自笮以東北，君長以什數，冉最大其俗或土著，或移徙，在蜀之西。”根據此段文獻記載，木基元先生討論了古代“徙笮”之地區上的永勝和會理兩地出土的銅鼓，且談論到“其俗或土著，或移徙”乃爲永勝和會理地理位置之關係居於同一平行線上（註57），且也引述了汪寧生教授於1976年發表的“試論中國古代銅鼓”一文中提到的：“我們似乎以暫時劃定一個範圍，今後尋覓銅鼓發源地，應以此爲重點。這個範圍的自然界限大抵是西到瀾滄江，北至大渡河，東至廣西柳江、黔江和貴州鴨池河。”（註58）木先生以此爲據，且相信汪寧生所規劃銅鼓起源之範圍。若參考至今所發現的雲南早期銅鼓（I型鼓），胡振東先生提到共有十九面（註59），而木基元先生又加上軍河出土的二面，共有二十一面，其中有明確的出土地點的有十六面，分別是：

楚雄萬家壩出土五面。

祥雲大波那木榔銅棺墓出土一面。

昌寧達丙八甲大山出土面。

彌渡苴力三盆路村與青石灣村各出一面。

牟定新甸出土銅編鐘伴出一面。

牟定戍街出土一面。

騰沖固東二龍山出土面。

祿豐碧城出土面。

永騰軍河嚴家箐二面。

另外Ⅱ型鼓有三十三面出於雲南，分別是：

晉寧石寨山十九面。

江川李家山八面。

呈貢天子廟二面。

雲縣、廣南、麻栗坡、騰沖等縣各出一面。

從Ⅰ式鼓的分佈情形看，其中心點是在楚雄及附近的牟定、祥雲。而Ⅱ式鼓的中心點是在滇池範圍的石寨山、李家山一帶，根據這些資料，木基元先生認為：“不少專家提出了雲南型Ⅰ式鼓起源於雲南西部(楚雄)說，並為學術界所承認，而其傳播的路線也由西趨東，在往滇中地區傳播過程中，達到最高峰，在滇池周圍地區演變成Ⅱ式鼓。”。從軍河銅鼓的發現，木基元認為該銅鼓為雲南型Ⅰ式鼓的最北點，故對於學者所言銅鼓“由西趨東”的傳播路線之論點，深感反對。對於學者所談：“由東至西，再由瀾滄江南傳到泰國的線路”，且提出泰國班清出土的萬家壩銅鼓為證之論點，只能作為參考，木先生，基本上他以軍河的銅鼓證明銅鼓北傳路線為：

楚雄——→祥雲——→賓川——→永勝

且認為仍有可能往北延伸。

## 二·一元多支，自西向東

李偉卿先生對銅鼓源流之問題，有極其精闢的研究心得：“銅鼓的發展是一元多支，消長交替而呈波浪起伏之狀。……總的發展傾向是自西向東，然後繁衍我國南方各地。”因此，一元多支，自西向東，是李氏之總論點（註60）。

李偉卿首先檢視雲南之 I a 式鼓，以及 I b 式鼓之出土地之後，有幾項的確定：

雲南出土銅鼓標本 60%出土於楚雄，大理兩州。楚雄占其中之 40%。故楚雄及大理州東境，約 700 平方公里的範圍內，應是銅鼓的發祥地。

由西經昌寧，而達騰沖，東自祿豐之而至晉寧，其分布自東經 98.5°至 102.7°，全長 400 多公里，出土點均在北緯 25°線之兩側，南北距離不到 100 公里，李氏認為此區為銅鼓最初使用之範圍。

I b 鼓出土於雲南各地，有騰沖、牟定、呈貢、丘北、金平、麻栗坡諸鼓，早中期有三十多件集中在晉寧、江川兩地。其向西到雲縣伸展，到騰沖便不再前進，北由牟定、渡金沙江而抵四川會理，東北由曲靖至貴州赫章，東面經丘北，廣南而達廣西西林田東、百色直到雲縣，又南經開化，而分別由麻栗坡、金平沿紅河進入中南半島，後期的中心才移至越南。且從清化等地的 I b 式鼓之紋飾研判，由於繁縟，故應非屬古制品。

同時也提出幾點的說明：

I a 式向 I b 式過渡情形是：楚雄、祿豐向晉寧、曲靖傳播之中完成。而

I a 式向 I b 式轉化是在牟定、昆明、曲靖、丘北這範圍內完成。

雲南銅鼓傳播到越南的情形，是因越南之河流源自雲南而出，而 I b 式鼓之中心點江川和晉寧，可由紅河逆水而至曼耗，由陸路經建水，通海而得。

廣西 I c 型的銅鼓是承襲 I b 式鼓的傳統而蛻變出來。它可能完成於滇桂邊，但其中心點在平南、藤縣、桂平一帶。因此李偉卿歸納其研究曰：“銅鼓的類型雖多，但起源地卻只有一處，即雲南楚雄一帶。”而肯定播遷是以此作為起點，而中國南方銅鼓，總的發展傾向於自西而東。（指類型、分式而言）僅就某一式而言，它是同時向四方八面發展的，而不只是能向東。李氏同時對銅鼓發現的時間、空間、民族、社會、歷史等因素作了很具體之分析，指出“一元多支，自西而東”的嚴謹論點。

### 三·多元說

學者有從民族的遷移，古代族屬的移動軌跡，去探究銅鼓之發展與傳播情形，其中有張增祺、胡振東、王大道等先生之論點，皆指出銅鼓由多元方向傳播之情形。其所持之論點，亦能顯現因其所立著之角度不同，而不同之觀點。

#### （一）張增祺先生主張“一支三源”說

張增祺先生以滇西地區昆明族作為最先使用銅鼓之民族，由於民族的遷移而

帶動銅鼓由滇西地區向滇東區域，四川南部、貴州、廣西等地傳播之情況。由於“隨畜遷徙，毋常處”的遊牧生活，使銅鼓的傳播和昆明族不斷向外擴張形成密切的關係。張增祺先生考察滇西地區的考古資料和發掘結果，認為早期昆明文化有三個不同的時代遺物，而認為：“昆明族最先活動於瀾滄江、怒江沿岸的河谷地帶，至商代中、晚期，他們已由新石器時代向青銅器時代過渡，其活動範圍也由瀾滄江、江流域向四周擴展。”（註61）因此，張增祺先生認為昆明族形成向北、向東北、向南三支移動的民族，使銅鼓之傳播藉此而達成。

#### 1．向北的一支

是昆明族的一支沿著怒江、瀾滄江河谷地帶移動，至今迪慶藏族自治州德欽縣一帶，和原來分佈在巴塘、義敦、芒康、貢覺、納古等地的石棺墓文化相接觸，張氏估計這一地區的昆明族並沒有使用過銅鼓，故不可能將銅鼓傳給德欽以北使用石棺墓之土著民族。

#### 2．向東北的一支

大約在商代中、晚期，昆明族的一支沿著瀾滄江支流黑惠江沿岸向大理、劍川一帶擴展，且征服了當地之農業民族。春秋時期，又以洱海區域為基礎往外發展，也吸收不少農業民族的文化精華和大量勞動力，故而迅速地進入青銅時代。但由於放牧生活形式移動至洱海區域向北的一支，經賓川過金沙江向永勝、寧蒗一帶擴展。這一帶發現不少大量青銅器，卻沒發現過銅鼓，但張氏認為這一地區應該是銅鼓的主要分佈區之一。而昆明族向東發展時所經過的地區，如彌渡、

祥雲、楚雄萬家壩、大海波共發現八面昆明式銅鼓。

### 3 · 向南的一支：

沿元江（紅河）、瀾滄江（湄公河）順流而下，至臨滄、思茅、西雙版納等地區和百越系統的某種民族相接觸，張氏認為銅鼓有傳入這些地區之可能。且舉證在今瀾滄江沿岸的雲縣下曼品，和昌寧縣八家大山及騰冲縣的芒棒等地發現過銅鼓及其他昆明文化的青銅器。從以上的推論，張增祺先生認為：“一條由洱海區域經彌渡、祥雲、姚安、楚雄、祿豐等地至滇池區域，然後又以滇池區域為中心，向貴州、廣西兩路傳播，這是銅鼓傳播的主要路線。”另外，還有兩條路線：一是由洱海區域經賓川過金沙江至永勝、寧蒗一帶，另一條則由瀾滄江和元江順流而下，然後與滇地區銅鼓傳播的南路匯合，繼續向東南亞各國發展。張增祺並且提出由滇西地區銅鼓的基礎上發展出三支不同風格的銅鼓型態，其出土的銅鼓也因此在器形、紋飾上受到各區古代民族的再創造，而形成當地獨特的風格。

### （二）胡振東的“一支三流”說

胡振東先生也認為銅鼓傳播的主要原因是由民族遷徙。而銅鼓的使用和傳播，他認為只能在同族的範圍之內。胡先生表示：“現有的銅鼓分佈材料表明，雲南型 I 式銅鼓的傳播趨勢是由西向東，這與氐羌系統的嶺、昆明族不斷的向東擴張的歷史是一致的。嶺、昆明族由滇西北向東擴張，迫使居住在滇中地區的莫

族向東或向南遷徙。靡莫人帶走了一部分自己創制的重器—銅鼓（雲南 I 式），一部分來不及帶走的，就埋藏在地下。”（註 6 2）而且提出目前在牟定、祿豐、彌渡等縣所發現的雲南 I 式鼓作為論證，說明可能是這個原因而被埋在地下的。至於由 I 式鼓到 II 式鼓的演變原因，認為是創制 I 式鼓的滇中地區之靡莫族，於戰國早期被迫東遷到滇東的滇池區域，然後與居住當地的靡莫族共同將雲南型銅鼓技術提昇，而鑄造出雲南 II 式銅鼓。而 II 式鼓製作中心在滇池區域使用後，由於當時居住在當地的主體民族靡莫族，經歷了多次大的動亂而有向南擴張，或向東南方遷徙之情況。歸納其依民族遷移說法，而有帶動銅鼓形成“一支三流”之傳播路線：

#### 1 · 東傳之物證

胡振東認為由嵩、昆明族由滇西北向東擴張，使靡莫族向東或向南遷移，而由滇中地的靡莫族被迫東遷到滇東的滇池區域，使原先的 I 式鼓了滇池區域，且出由於從曲靖珠街八塔台古墓群中出土一面 I 式向 II 式過渡型的銅鼓為證（註 6 3）。且由於東傳後產生 II 式鼓，造成銅鼓型態趨向造型較優美，制作精緻，花紋繁縟的演變情形。

#### 2 · 東南方遷移之物證

胡振東先生同時也認為有滇池區域之靡莫族，一支向東南方向遷移，最後在廣西的西北部定居下來。因此，今日在廣西西北部的西林、百色、田東縣以及偏東的貴縣，發現較多的雲南型 II 式鼓，可為有力之物證。因其發現西林、貴縣等地古墓葬中同出土一種羊角狀細銅編鐘，應是創制雲南型銅鼓的靡莫族所特有的

器物。因為在楚雄萬家壩和牟定新甸公社（註 6 4）的墓葬中也有同樣的編鐘，且與於雲南 I 式鼓同時出土，故得到有力之證明。

### 3 · 南傳物證

胡振東先生認為由於嚴重的政治動亂，導致創制與使用雲南型 II 式銅鼓的靡莫族陸續向外遷徙，遷移的主要方向是向東、向南、或向東南方向。且認為也有北傳的可能，並舉川南會理縣出土過埋藏的雲南 II 式鼓為例。而陸續東傳到今雲貴西部（因在赫章縣發現了 II 式鼓），主要是南遷，在 1982 年夏天於雲南文山州邱北縣戈寒公社埋藏出土了一面 II 式鼓是為證明，而後繼續向南到越南，於越南發現最早的松林鼓是雲南 I 式向 II 式過渡的銅鼓（註 6 5），同時胡氏也提出了越南銅鼓北傳之不可能性。應由雲南古代民族向南遷移之情形所造成，而越南鑄造技術，明顯地受到中國之影響。

### （三）王大道之射向四方說

王大道先生同樣站在民族遷移的角度談銅鼓之傳播路線，認為銅鼓自雲南產生，而後流傳我國西南、南方各省，以及流傳到東南亞各國。他認為由排列各地出土的銅鼓年代早晚之序列，就可以看到銅鼓“射向四方”的傳播軌蹟。歸納其論點則有幾項重要的說明：（註 6 6）

1 · 王氏認為公元前七、八世紀產生於雲南滇池、洱海之間的萬家壩型銅鼓，首先向西傳播。由於當時居住此地的靡莫之屬，受到滇西游牧部落昆明族的侵擾及搶掠，而將銅鼓往西傳播。有昌寧、騰沖、山林里的萬家壩銅鼓為物證。

2·萬家壩型銅鼓也曾經過滇西，沿著瀾滄江河谷南傳到泰國。也能由騰冲縣和雲縣沿著怒江、瀾滄江河谷南傳到緬甸。而雲南內部的南傳活動的造成，是由於滇國內被統治的氐羌系統民族南遷有關。

3·向東北方向播遷的情形，可由曲靖市珠街區古墓中出土一具約公前五、六世紀的石寨山型早期銅鼓（即Ⅱ式鼓），而雲南昭通市東漢古墓和遺州赫章西漢時期的墓葬也發現過石寨山型銅鼓，皆是東北方向傳播。

#### 四·銅鼓之傳播發展

從以上學者的研究，分析之中，有一些問題重覆地被討論，也有些問題由於學者持論之角度不同，而得到結論不一樣。不論學者的研究結論是否恰當，但其所提出之邏輯推理皆能實地的推演出銅鼓的發展路線，也由於發表的時間不同，出土銅鼓的數量有所出入，表示銅鼓的研究，其所賴以論證之銅鼓實物，也可能因出土銅鼓愈多，而新論點漸漸取代或補充先前的論點。因此，研究銅鼓問題，會因時間、空間不同而有不同的結果。於此只參考前面所論之觀點，對銅鼓之傳播發展路線作一些整理和歸納。而為了能得系統化的歸納，故分項討論如後：

1·對於古代銅鼓的傳播發展之研究，學者皆能參考出土的銅鼓為證，先設定其年代、族屬、起源、類型、及紋飾造型等諸多方面，再進入新的探索。而銅鼓起源於滇池中、西部是學者較為認同的起源地，而一般推算銅鼓最先制作之年代，也以碳十四為參考依據，故萬家壩銅鼓據碳十四測定的年代為距今  $2640\pm 90$  年，約春秋中晚期。因為有明確的出土地點和實際出土物做為證據，加上有科學化的

測定年代，以此作為銅鼓發展傳播的基點是較為可靠的。

2·學者對銅鼓傳播論點，不管是北傳論、南傳論或一元多支論、多元論。皆有所依據，或根源於族屬遷移，或依據出土銅鼓之考證，且能切合族屬的政治、經濟、社會、生活方式加以推論。而因其推論的立足點不同，結論自然有所差異，如木基元先生所提之“北傳論”，乃以雲南內部銅鼓發展的情形而論。以楚雄傳向祥雲、賓川、永勝之路線皆有出土銅鼓作為參考。故其論點亦極有參考價值。而李偉卿先生的“一元多支，自西向東”之論點，並非立於一直線的傳播路線，主要的論點在於其所課“波浪狀”的傳播方式進行，從其探討 I a 式向 I b 式過渡的演變情形，為珍貴的推論，其以考古學和型學的豐富經驗，提出的傳播路線是極其嚴謹的分析。而張增祺先生和胡振東先生以古代族屬的遷移軌跡，談論銅鼓傳播的發展情形，都以多元論之論點，且能提出有利於佐證的銅鼓出土地，其與李偉卿先生的論點，並無太多的差距，只是前二者以較廣闊的範圍作為論之領域，而李氏在於簡化繁複的傳播路線。而王大道先生以前三者之推論方式為基本，只是其立於“排列各地出土銅鼓年代早晚之序列，就可以看到銅鼓『射向四方』的傳播軌跡。”之推論方式，有疏略於對族屬遷移情況之瞭解。

3·歸納學者的論點，都能以滇池與洱海之間的楚雄為基點，從此南傳越南，東傳南方各地及東南亞諸國的結論。宜都以楚雄之最原始鼓為起點，流傳間都受到各族屬改制創新而成為代表各族屬風格之新式鼓。故一般都贊同傳播之活動，即形成銅鼓改良之情形。

4·目前銅鼓傳播發展之推論，之所以產生歧異，主要有幾個問題未能解決，首

先是古代族屬的遷移情形、政治、經濟和社會生活，未能得到一致的結論。其次，各地陸續出土的銅鼓，由於埋藏地上和墓葬之功用不同，產生在出土數量的變動和年代考證上未能確切，故仍有爭議。最後，因為對傳播的定義、範圍、意義等方面未能得到意識上的溝通，加以所立論之角度不同，所論及之範圍歧異，難免有不同之定論。

## 結論

古代銅鼓以其奇特的型體，在古代器物藝術之中，獨顯其造型紋飾之美。而在本世紀之初即有學者對其起源，和意義及傳播路線多方面的研究，根據以上所提的文獻或學者的研究結果，都顯示出其個人依據目前所得到的資料，歸納出自己的觀點，其作為銅鼓的起源和傳播的研究參考，屬於間接的考證資料。而對於這方面的研究，應該還有一些直接的，或間接的佐證資料，而這些資料的範疇應推演得更廣，譬如：考古學、文化人類學、生物學、器物學、地層學等方面的綜合研判，才能有更客觀的比較和較接近事實的論點。

近代學者對人類的起源問題之探索，除了對考古資料的記載分析，作為驗證上的第一手資料，同時也對人類的共性和文化型態之體悟程度，作出合理的推演或歸給。對於銅鼓的起源和傳播的問題，在研究課題上的主題雖是銅鼓一器物。但其主體的基點在於人類，以及代時代的生活環境、文化、習俗、宗教觀及生命觀，故對人類這主體所衍生的思想和行為，必然是作為研究銅鼓起源的另一種參考。而銅鼓的傳播，也由古人類這製造銅鼓的主題物所造成的影響或結果。因此對人類文化的瞭解，應在於考證器物本身之前所需具備的條件。

劉良佑教授曾對人類文化的發展傳播，有其獨特觀察：“古民族遷徙由北而南，自西向東。民族的遷徙促進文化播遷與發展。西南民族之情形亦然。”（註67）銅鼓文化藉由民族的傳播帶動器物流通，使銅鼓的傳遞活動隨民族、時間、環境之改變而有所變異應屬可能。中國大陸的研究學者也接受於這個思想但劉教授提出：“兩文化交流，不應是單向，而應是雙向溝通，如絲路不僅是中國輸出

物產，文化的古代通道，同時也是當時代輸入西方文化的樞紐。”（註68）文化的交流活動之構成因素，起於人類生活的需求，如古代雲南民族的遷移，爲了生存空間的獲取，或遷徙，或掠奪，或爲了逃避侵略者的迫害等等方式進行。因此在考證古民族的生活狀態，如宗教儀式、生活習慣、民族歷史等方面的瞭解中，對器物的使用，宗教的崇拜，圖騰或紋飾的意義，及民族的生活歷史等方面的深入瞭解，可能較能掌握銅鼓在古代的器物型態和流傳方向。

本章前一、二節對銅鼓起源的研究分析，所得到的結論，經雲南博物館館長李昆聲先生糾正：“銅鼓起源於陶釜→銅鼓應較正確。而銅鼓起源於雲南的結論，以目前的資料研究所得應屬正確。”（註69）從李館長對新石器時代的研究，以及對古代器物之瞭解，曾表示：“帶腰坑的豎穴土坑墓是商代墓葬的特點，萬家壩古墓群受中原文化影響是比較明顯的。”（註70）由於中原器物的演變，自新石器時代的陶製產物，跳級至銅製產物的情形較多。如中原青銅器時代很多青銅器皆仿陶器而得，故李館長對銅鼓的起源物之觀點，有極大之可能性。在萬家壩和石寨山墓葬中出土和銅鼓同期的銅釜，應是器物製造的同期仿製而不可能銅釜成爲銅鼓的範模再製成銅鼓。其次，李館長也肯定了銅鼓最早起源於雲南的看法，筆者在前二節已有所歸納不加贅述。但對於銅鼓傳播發展的因果關係，則有必要在此作一分析歸納。

（一）銅鼓的發展傳播背景，應從古民族整體的有機行爲中探索。

如從歷史記載古民族的活動，遷徙和生活習性中去觀察，則較能貼近古化銅鼓初創的意義和功能。從本章第節所論，由於嵩、昆明族的迫害，使靡莫族的人

民自西向東擴展，而靡莫人帶著銅鼓遷移的可能性，應屬可靠。因從銅鼓的創製意義和使用功能兩方面來看，它的鑄造、使用和管理之權集中在部落的領袖之中，而代表著禮儀重器和權威富貴的銅鼓之傳播，除了民族間的交換，贈送和買賣等因素外，都可能隨著使用的民族的遷徙而傳播，故而“自西向東”的傳播路線是值得確信的。但其整個路線不應是單線型的，從參考目前可得的資料，而應是在一基點發展後，由點連成一線，再由一線線連成面，故“自西向東”非“線”性動勢，而是“面”的推展，面的構成是當中族屬的移動，帶動銅鼓的移轉改變而形成。

（二）銅鼓傳播的路線由於是“自西向東”的方向，而其基點應設定在雲南楚雄，由楚雄經祥雲、賓川到永勝之間為一基線，是一個傳播的開端。木基元先生的“北傳論”只是雲南銅鼓本身的傳遞運動，而雲南銅鼓之向東向南、向東北、向西各地傳遞發展的趨勢，應可能自此基線的推移，如同各民族的遷移情勢一般，是緩慢而逐漸改變的

。至於李偉卿先生的“波浪狀”之論點，則是最貼近這種描述。從各地出土的銅鼓證明，以及民族史的研究中，我們發現到銅鼓由楚雄地區的製作後，經由民族遷徙後，到新地區的文化薰陶，或由另一民族的本身審美意識，使銅鼓的造型、紋飾有極不同的改變，其結果由於新地區的文化，新民族的改良使然。

（三）從出土銅鼓的比較分析，來看銅鼓的發展傳播情形，是近代學者較科學化的研究。從有限的出土銅鼓為點，再從各地出土的銅鼓點再相接成線，由線線相連成面的這種結論下，我們仍不摒除所謂“文化跳級”的可能性。所謂“文化

跳級”在此處乃為可能的銅鼓傳播線，但卻無法在線上找到另一個點的補充。民俗學家以田野觀察法去瞭解原始人類的行為和習俗，對許多可能的結論，而無法找到足夠的證據之時，也返回原出發點重新探索。故對銅鼓的起源和傳播的問題，在本論文各章節有更深入的鑽研，我們希望對銅鼓的出土分布情形、造型、紋飾、工藝技術和各民族審美意識的瞭解，能提出更進一步的論點。

## 附註

1. 徐中舒，“巴蜀文化初論”，《論巴蜀文化》，四川人民出版社，1981年，頁32-35。
2. 中國古代銅鼓研究會編，“中國古代銅鼓的起源”，《中國古代銅鼓》文物出版社，10/1988年，頁17，文中第一節所引張祥河之論點。
3. 同註2之內文所引。
4. 李偉卿，“雲南出土銅鼓源流考略”，《雲南青銅器論叢》，1981年，文物出版社，頁149。
5. 張增祺，“略論銅鼓的起源與傳播”，《雲南省博物館學術論文集》，雲南人民出版社，9/1989年，頁220。
6. 雲南省博物館，《雲南晉寧石寨山古墓群發掘報告》，文物出版社，1959年。
7. Goloubew, V, 1932 Sur L'origine et la diffusion des métaux matalliques, Hanoi, Praehistorica Asiae Orientalis(Premier Congres des prehistoriens d'Extreme-Orient), P. P. 137-150。
8. 岡崎敬，雲南石寨山遺跡與銅鼓之問題，史淵，第86集，12/1962年，引自（註2）一書，頁18。
9. 同註5，頁219。
10. 陳潤國，“彌渡銅鼓與青銅文化”，《雲南文史叢刊》1992年2期，頁45。
11. 童恩正，“再論早期銅鼓”，《中國銅鼓研究會第二次學術討論會論文集》，文

物出版社，1986年，頁13。

12. 汪寧生，“試論中國古代銅鼓”，《考古學報》，1978年2期，頁188。

13. 同上，189。

14. 同註4，150。

15. 同註11，P. 13。

16. 同註2，P. 21。

17. 馮漢驥，“雲南晉寧出土銅鼓研究”，《文物》，1974年1期。

18. 同註4，P. 150。

19. 同註12，P. 189。

20. 同註11，P. 14。

21. 同註11，P. 19。

22. J. De Schmel tz, Bronze-Pauken in indischen Archipel international es  
Archivfur ethnographi e, Bd. 10, Leiden,  
1896, P. 41。

23. 同註2，P. 17，該文作者之推測，也提到 Schmel tz 也可能是誤解清朝《文  
獻通考》中所提：“天竺伎有銅鼓”。古籍中之南蠻、天竺之國應仍在雲南西、南  
部一帶。

24. A. B. Meyer und U. Foy, Bronze-drum Southeast Asia Dresden 1898。

25. J. J. De Groot, Die autiken bronze-pauken im ostiudischen Archipel  
und aufdem Festlande von Sudost-Asien, Mitteilangen des Seminars fur

orientalische Sprachen, 4 Berlin, 1901, P. 76~113。

26. 同註 2，P. 26。

27. 王大道，《雲南銅鼓》，雲南教育出版社 1986 年 8 月 P. 94。

28. 引自註 2 7，P. 94。

29. 中國古代銅鼓研究會秘書處，“古代銅鼓第二次學術討論會記要”，《中國古代銅鼓研究通訊》，第三期，11/1984 年，頁 2。

30. 同註 4，頁 148。

31. (越) 陶維英，《越南古代史》，第三篇第一章 科學出版社 1959 年，中譯本。越南東山文化約當於雲南石寨山文化，清化地區出土之銅鼓，過去被認為是最原始的銅鼓，故被認為銅鼓之發源地。

32. 李偉卿之銅鼓分類法，共分三型七式，三型為 I、II、III，七式即：I 又分三式 I a、I b、I c；II 又分 II a、II b；III 又分 III a、III b。I b 屬 I 型中的 b 式，參見李偉卿“中國南方銅鼓的分類與斷代”一文，刊於《雲南青銅文化論集》，雲南人民出版社，3/1991 年，頁 433。

33. 越南社會科學委員會編纂，《越南歷史》，越南社會科學出版社，1971 年，頁 48。

34. 同註 4，頁 149。

35. 童恩正，“試論早期銅鼓”，《考古學報》，1983 年 3 期，頁 307~328。

36. 同註 3 5，有關“早期銅鼓的時代和分析”一節中所談，頁 308~309。

37. Richard Pearson, "Dcng-Son and its origins" 1962 P. P. 27~52。(台

灣民族研究所傳刊)

38. John F. Haskins, "Cache at Stone-Fortress-Hill" National History, Vol. 72, no. 2, 1963, P. P. 30~36。
39. 同註 8。
40. Emma C. Bunker, "The Tien Culture and some aspects of its relationship to the Dong-Son Culture" Early Chinese art and its possible influence in the Pacific Basin, Vol. 2, 1972, P. P. 291~328。
41. 同註 6, P. 135。
42. 雲南省文物工作隊, "雲南祥雲大波那木槨銅棺墓清理報告", 《考古》, 1964年 12 期。
43. 同註 5, 頁 225。
44. 同註 4 3。
45. 王大道, 《雲南銅鼓》, 雲南教育出版社, 8/1986 年 頁 69。
46. 同上, 頁 70。
47. 同上, 頁 71。
48. 汪寧生, "雲南考古", 《雲南人民出版社》, 6/1980 年, 頁 239。
49. 同上, 頁 238。
50. 卡爾·L·赫特勒, "滇文化、銅鼓在東南亞島嶼及其在東南亞史前中的意義", 《南方民族考古》, 第二輯, 中國古代銅鼓研究學會, 1989 年, 頁 35。
51. 北京大學歷史系考古專業碳十四測驗室: "碳十四年代測定報告"(續一), 《文

物》，1978年5期。

52. 木基元，“雲南型銅鼓傳播路線新探”，《雲南民族學院學報》，1990年4期，頁32～36。

53. 李偉卿，“雲南出土銅鼓源流考略”，《雲南青銅器論叢》，文物出版社，1981年，頁144～155。

54. 張增祺，“略論銅鼓起源與傳播”，《雲南省博物館學術論文集》，雲南人民出版社，9/1989年，頁219～229。

55. 胡振東，“雲南型銅鼓的傳播與濮人的變遷”，《雲南省博物館學術論文集》，雲南人民出版社，9/1989年，頁230～245。

56. 王大道，“銅鼓之路”，《雲南銅鼓》，雲南人民出版社，8/1986年，頁85～89。

57. 見註5 2，頁34。

58. 參見註1 2。

59. 見註5 5。

60. 李偉卿，“銅鼓源流的再探討”，《雲南省博物館學術論文集》，雲南人民出版社，9/1989年 頁264～271。

61. 見註5 4，頁226。

62. 見註5 5，頁238。

63. 見註5 5，頁239。

64. 劉純祖，“牟定縣小貝苴出土銅鼓”，載於《雲南文物》，第13期。

65. 見註 5 5，頁 243，於附註中，胡振東先生所論。
66. 見註 5 6，頁 87。
67. 劉良佑，“古瓷研究課堂講義”，12/1993 年。
68. 同上，註 6 7。
69. 李昆聲給筆者的信中所提之論點，請見附錄。
70. 李昆聲，“雲南文物考古四十年”，刊於《雲南省博物館學術論文集》 9/1989 年，頁 15。

### 第三章 雲南古代銅鼓——製作功能及分布情形

從古代銅鼓的起源及雲南銅鼓傳播發展的問題之瞭解後，我們得知銅鼓的原始型態接近銅釜，而起源於陶釜的可能性最大，對於古代銅鼓的起源地區之研析，以目前出土的或歷史發現的銅鼓，綜合了考古學、民族學、科學的檢測結果顯示，雲南省境為銅鼓起源地的可能性，縮小其範圍且界定在楚雄萬家壩一帶。其為銅鼓的起源地，也為銅鼓的傳播路線，展開一條由楚雄經祥雲、賓川到永勝之間的銅鼓傳播路線。使銅鼓研究發展的路線，有了較為清晰的方向。

而研究雲南古代銅鼓，另外尚有許多疑點待觀察和統計。如銅鼓的製作功能，使用的族屬，和目前雲南所發現的出土資料，以及歷代所發現有關雲南銅鼓的一些瞭解後，再發展其他方面的研究，應是研究上的合理方向。故本章對古代銅鼓的製作功能和用途，以及使用族屬的分布之分析，最後再歸納目前雲南省境內銅鼓的分布情形。希望藉著對古籍記載的資料，和歷代學者的研究文獻之分析，以及考古學的解釋方法。對出土物的分析排比後，運用科學化的歸納整理方法，對古代民族使用銅鼓的情形，和製作上之功能性問題深入研究。及對目前在雲南省所得到的銅鼓，不論是歷代發現或出土銅鼓，作簡略的統計及解釋，相信將有更進一步的獲知。對本論文各章節的繼續研究將有助益。從銅鼓的用途而言，古籍上記載是一種樂器，又有記載顯示和軍事有關的戰鼓（軍鼓）。而從古代墓葬的考古發現，銅鼓除了成為“行軍集會，和家娛樂”的作用外，和民族的

宗教信仰，祭典儀式和貯藏財貨等功用也時有所聞。從精神意識層面而論，它又作為古代南方貴族手中的重器，與古代民族社會生活中的巫術信奉，和階級制度上有密切的關係，也成為貴族權力的象徵。故其不僅可用以“集眾”，又可用於“戰陣”。在一般民眾的喪葬活動，娛樂助興，或炊爨或貯存財貨等等，都與其生活息息相關，所以是瞭解古代民族生活情形的一項參證資料。進而對雲南省目前所發現的銅鼓進行調查，本節分兩部份討論，一是對於古籍所載有關歷史上發現的銅鼓之瞭解。如從清道光十年（西元 1830 年）在《新纂雲南通志·金石考》一書所載：“雲南廣南縣，水貴寨漢民鋤地得之”，編號 142 號的銅鼓，歷經民國期間三十餘面銅鼓形制記錄。第二部份；則對雲南各地出土的銅鼓之發掘報告，深入瞭解。如楚雄萬家壩、晉寧石寨山、江川李家山等古墓群的發掘報告，皆為第一手資料。再參考雲南省博物館中收藏的銅鼓，其不論是由各地發掘品，或是昆明金屬回收局撥交，各地文化館移交將近一百餘面雲南銅鼓的統計瞭解，從銅鼓統計圖和銅鼓地區分布圖的繪製比較，如此對研究雲南銅鼓的分布情形，才有較完整的瞭解。

其次對製作和使用銅鼓的族屬之推敲，是本章另一重點。從古老的雲南萬家壩銅鼓的出土地，參考先秦時代古籍所載的民族分布情形來推論雲南省中部偏西的楚雄、祥雲、彌渡、昌寧、牟定一帶的古代民族的活動，是否與銅鼓的製作和使用有關。再進一步去瞭解代表滇文化的石寨山型銅鼓，其分布地區上之古代民族的生活習俗，和社會文化，是否和古籍所載的資料有相關性及可信度。同時，可藉由石寨山出土的同期貯貝器上的銅雕飾作一些補證。使當時使用銅鼓的民族

族屬有所確定。最後對雲南西盟地區佯族之銅鼓也能進入其淵源追溯在雲南較衰微的冷水冲型和遵義型兩銅鼓的製作及使用民族，對雲南整個銅鼓的製作，和使用民族有一概括性的瞭解。從而希望藉由本章的研究基礎，展開雲南銅鼓研究的先機，使能確切掌握有效的證據，推演出關於雲南銅鼓文化研究的新論點。

## 第一節 古代銅鼓的製作功能

從古代文獻資料的觀察，或出土銅鼓的印證，加以同期出土貯貝器的圖像顯示，古代銅鼓的製作用途很廣，除了《通典》、《文獻通考》、《太平御覽》等古籍認為它是種樂器之外，尚可從出土銅鼓倒置時內貯貝類的跡象，發現到他的實用性。而祭祖、婚禮、喪葬的活動中，銅鼓也扮演著重要的角色。另外，由於銅鼓在貴族的手中成為權威的象徵物，民族間的饋贈，民族中的繼承等等，皆為銅鼓多用途的例證。故若從銅鼓多種用途的意義中，探尋銅鼓的製作功能，我們大略可概括分為幾種，分別敘述如下：

### （一）娛樂性

把銅鼓當作樂器的事實很多，除了文獻上的記載資料可供參考，在現代的西南少數民族生活上，仍然看得到繼續使用的實例。而出土的青銅器中，也有擊鼓作樂的圖象存在，故而銅鼓在先民的製作意義上，作為樂器用途的娛樂性質之器物，應是作為休閒時敲鼓作樂的必需品。因此在討論銅鼓製作的娛樂性功能上，我們可分三個方面去觀察：

1. 古籍文獻資料：銅鼓在我國西南與南方少數民族之生活中，是居於一種富有獨特聲韻的打擊樂器。在《通典》、《文獻通考》、《太平御覽》古籍中，將銅鼓列於“樂部”的歸類方式上，是銅鼓作為樂器用途之例子。另外如李昆聲先生曾舉唐劉恂《嶺表錄異》一書所載：“蠻夷之樂有銅鼓……貞元中，驃國進樂有玉螺銅鼓，即知南蠻酋首之家，皆有此鼓也。”（註1）之古文獻說明銅鼓作為

樂器的音樂性、功能。而在明代曾學全《蜀中廣記·風俗記》卷五六中，關於屏山縣之記載中提到：“馬湖之夷，歲暮百十為群，擊銅鼓，歌舞飲酒，窮晝夜以為樂。”（註2）同書在《名勝記》中也記述：“唐陳羽《城下聞夷歌》云：犍為城下牆柯路，空冢灘西賈客舟，此夜可憐泓上月，夷歌銅鼓不勝愁。”之詩句中則描寫銅鼓與歌舞之歡娛情形。若以雲南的民族樂器來看，有兩百多種的民間樂器中，可從《雲南風物誌》一書中了解：“以總體上看，拉弦類樂器，發展較晚，品種較少，而打擊樂器和吹管類樂器，具有悠久的歷史，品種異常繁多。彈弦類樂器，占有重要地位，打擊樂器大體分為體鳴和膜鳴（或絲革鳴）兩類，則有各種木鼓、銅鼓、鈸鑼、鐃鈸以及各種鑼屬樂器。”（註3）由上記載可知，雲南古代銅鼓在悠久的民族音樂中，和各類樂器的合奏，成為愛歌舞的熱情民族所鍾愛的樂器。尤其現在的彝族民族長詩《銅鼓王》一書中，在“跳鼓”一節中描寫：“大家敲銅鼓，共同來歡慶。銅鼓咚咚敲，齊把頌歌吟，大家圍銅鼓，跳得更開心，邊歌邊跳舞，歌舞表深情。”（註4）文獻資料、考古、民族調查情形三方面中的民族調查方式，以彝族民間傳唱的“銅鼓舞”之歌詞，長達7900多行的長篇詩歌寫成。雖其內容有後代添加之嫌，但仍有些參考之價值。從彝族敲擊銅鼓而載歌載舞之情形，正是原始人民藉由咚咚振耳的鼓聲，提振人民情緒之高亢，達到手舞足蹈的激昂情緒，而取得族人共同團結，感情融洽的目的。因此，從古今文獻的資料上顯示，銅鼓作為樂器的用途，正是娛樂性功能的主要內容。

2·出土器物：從雲南石寨山出土的貯貝器上的紋飾，可以明顯的看到古代人民以銅作樂的圖像，我們可以從其敲擊的神態和旁側舞者的生動畫面，瞭解到

銅鼓成爲樂器而作娛之情形。如 1959 年石寨山古墓群挖掘出土的M12: 2 號（第十二號墓，編號 2 號）的貯貝器上，器身刻有平刻的陰文，鼓身部份有牧牛、牧馬，以及春耕插種的祭祀儀式。而在鼓面上有兩圈紋飾，外圈婦女約十餘人（因殘缺，若復原後婦女大概十五人），作舞蹈之勢，舞者都屈肘、張臂、翹掌，而作同一方向側身動作。每兩人間置高足酒器或花朵，有學者認爲可能是貢獻之舞。（註 6）而內圈圖像中有一個銅鼓，銅鼓兩旁各坐一滇族男子，以徒手擊鼓，應是鼓手，鼓手兩人之後各有一人載歌載舞，其中一人手持一圓形器，可能是銅鑼，因爲銅鑼和銅鼓之配樂合奏情形在其他出土文物中亦有所記載。而另外有五個婦人和一個大的鼓形釜，五個婦人中，一人以雙手持釜，一人持勺，舀出菜肴，另外三婦人持花紋之盤盂等命於後。汪寧生先生認爲後三人應是另一種舞蹈之表現。（註 7）此問題則有待進一步討論。此暫不贅述，但就滇男子四人擊鼓作舞情形而論，是銅鼓娛樂性的另一明證。

而楚雄萬家壩M 1 號墓中（註 8）出土一面銅鼓和六只羊角鈕編鐘，據張文勛先生所認爲是：兩種樂器並用的情形，同樣在樂器使用上，銅鼓聲音低沈，配合編鐘的粗細高矮，而可敲出音階簡單的樂句，相互補益之效果，可減少銅鼓單獨擊奏時的單調感（註 9），這證明了早在春秋時代，雲南人民將銅鼓與編鐘並用於音樂演奏上。而在石寨山出土M12: 26 的貯貝器器蓋的圖像中，除了鑄有大量銅鼓外，另有一男子手握鼓鐘，蹲跪於一木架並列有鐃于和銅鼓的木架前，有同時擊奏之情形。鐃于狀如圓筒，因其頂上有耳可懸掛於木架上，銅鼓則於鼓身有耳，可側掛。因此，兩種樂器同時懸掛，可由一人同時敲擊出低沈的鼓聲和宏

亮的鐃于聲音。而銅鼓也和銅葫蘆笙並用的情形。如石寨山M16 出土了銅鼓三面，和銅葫蘆笙三件，有兩件銅葫蘆笙的位置與銅鼓有相同之處，故兩者共同演奏的情形應屬可能。相同的考古資料顯示，於 1975 年江川李家山古墓群發掘報告中，M24 號墓也同時出土了四面銅鼓，和緊靠著銅鼓邊而放置的二具銅葫蘆笙（註 10），這些資料證明了朱昌奎先生於《銅鼓考》中所說到的情形：“余前宰羅城時，曾去三防，深入瑤山，與諸苗、瑤來往極密，見……，其宴會祭祀，均用銅鼓，雜吹蘆笙以助與。”（註 11）亦即顯示銅鼓與鐃于協奏演出之可能情形。

而以銅鼓作為樂器之用途，除了單純的娛樂性功能外，各民族的信仰活動或儀式，已在生活中漸漸將銅鼓提昇為實用層面之樂器。如童恩正先生談到早期銅鼓的功能時說道：“因為銅鼓的功能深刻地反應了社會組織和宗教信仰的情況，所以我們可以推知最初創造它的社會，必然具有與之相適應的經濟基礎和意識形態。”（註 12）故而從雲南銅鼓的相關出土文物觀察中，我們發現到雲南在青銅器的演變上，是由實用的銅釜作而娛樂性的銅鼓，再由銅鼓引用於婚姻、葬事、宗教儀式等，與社會生活相關的器用性，或象徵性器物。

3·現存使用銅鼓之民族調查：雲南省被稱為銅鼓的故鄉，尤其楚雄萬家壩的早期銅鼓之出土，使楚雄彝族自治州在州中心地區的州界處豎立著“銅鼓的故鄉”，作為楚雄人民對傳統的銅鼓文化一種無上的榮耀，而在萬家壩遺址的復原土地上，我們只能看到從遺址地上高聳的四方立體柱石碑上彝族壯丁肩扛銅鼓，蹲跪於碑頂的豪壯表情中，去體悟石碑上雕刻著“銅鼓魂”的古代豪情。進一步

參考彝族的古代歷史英雄長詩—《銅鼓王》，我們幾乎不敢相信彝族曾有過“不使用銅鼓”的情形。近代學者對彝族使不使用銅鼓有很多揣測。但從汪寧生所著《銅鼓與南方民族》一書第六章的內容表示：“現代民族使用銅鼓的習俗有佤族、克木人、苗族、瑤族、壯族、布依族、水族、彝族等和其他民族。”（註13）關於汪先生的觀點，是從考古學、民族學的研究調查所得，故彝族使用銅鼓的問題，應可確立。李偉卿教授也曾表示：“彝族雖不一定是首創銅鼓的民族，但其使用銅鼓的情形，應該是存在的。”（註14）除了汪寧生與李偉卿兩位先生的見解外，已有不少現代學者認同此事，李昆聲先生、王大道先生也同樣的贊同（註15）。王先生提到：“彝族最愛銅鼓，他們製造的銅鼓大小適中，樣子好看，聲音宏亮，只稍輕輕一敲，四山八嶺的人都能聽到，金光閃亮，人人見了都喜愛。”彝族和其他使用銅鼓的民族一樣，具有很多有關銅鼓的傳說。如傳說中的“跳宮節”是歷史上彝族反抗殘殺及迫害他們的敵人，而後取得勝利的日子。爲了慶祝這偉大的節日，他們便訂定這一天在富寧、廣南麻栗坡所居住的各村寨的彝族男女，藉著銅鼓和葫蘆笙、木鼓等其他的樂器配合伴奏。而富寧木央的彝族則使用皮鼓、鈸鑼與銅鼓配合（註16）。同樣在雲南靠近貴州的羅平縣馬街哈駱村的水族，以及西盟自治區富寧縣等地區的佤族，在過年的時候也敲擊銅鼓娛樂。王大道先生認爲現代民族中，迄今仍使用銅鼓的民族族屬應有彝族、壯族、佤族、水族、傣族及族屬未定的克木人。而以流行銅鼓的地域而論，主要是在雲南東南至西南沿邊地區，如羅平、丘北、富寧、麻栗坡、金平、孟力腊、瀾滄、西盟自治縣等地區，這些民族遇有節日、喪葬之重大事情都搬出珍藏的銅鼓，懸掛敲擊

(註 1 7)。而關於銅鼓逐漸成爲南方民族的一般娛樂性樂器，根據“中國古代銅鼓研究會”的討論，應自明、清兩代以後所形成的。而依據近代民族調查資料顯示，在貴州的水族、布依族、壯族和廣西的壯族、瑤族中，都有銅鼓舞流行(註 1 8)。因此，以銅鼓作爲宴歡、婚嫁、節日等普遍的娛樂活動，將銅鼓作爲娛樂節舞的工具，是目前南方民族自明、清以來，流傳至今的一種社會群體活動中，隨時可見的例證。學者認爲這種習性，自明清以降的“改土歸流”政令的實行所致。由於原先掌握銅鼓的土酋、貴族等統治階級之地位衰落，因而作爲貴族統治權力象徵的銅鼓，喪失原先的作用。故而使被少數貴族所壟斷的銅鼓，漸漸成爲一般社會民眾之娛樂樂器。如《清朝通典·雜樂》所載：“湖南苗……親戚宴會，以匏笙、銅鼓爲樂。”“雲南花苗，凡節序擊銅鼓”又“仲家歲時擊銅鼓爲歡。”以及《黔苗詩說》載詩云：“獨 殘冬寒雪里，齊搥銅鼓過新年。”(註 1 9)，表現出藉銅鼓爲樂的節慶歡愉之情形。因而，使銅鼓作爲娛樂性的功能之工具效益彰顯，這是我們在本章節中所歸納的功能性項目中的基礎，而銅鼓從娛樂性的樂器，演變爲各民族神奇的傳說，也作爲各民族祭祀儀式，政治地位等象徵意義，則有待下一節繼續探究本段透過文獻上的瞭解，考古文物的比對認識，和利用學者的民族調查資料，只能對雲南地區少數民族中，銅鼓作爲娛樂性功能的一點認識。對中原地區的使用概況，及音樂性的探討，則由於筆者所論的資料有限，和所學不足，以及和本論文主題之相關性少，故略而不論。有關所提論點之不足處，則待相關學識的專家學者進一步之研究。

## (二) 祭祀儀式功能

除了作為娛樂性質的樂器外，銅鼓同時有其祭祀或儀式上的功能，關於這方面的文獻，自唐代以後有很多記載。而石寨山出土的銅鼓形貯貝器，江川李家山出土的銅鼓形銅製雕像，都和祭祀及儀式有極大的相關性，而現代民族使用銅鼓也有衍用舊習的喪葬婚禮之節慶必須品。將娛樂功能的意義擴展為祭祀儀式的作法，是古代銅鼓製作功能的另一種特色。在祭祀與儀式的功能上，單就祭祀活動，便可分為喪葬與祭祖，而喪葬活動又可分為兩種方式，一是作隨葬品或葬具葬入墓中，另一種則作為喪葬時之樂器（註20）。為求便於敘述，以下仍依文獻資料、出土考古文物和現代民族狀況作概略性的敘述。

1·文獻資料：由於中國南方早期階級社會中之貴族，使用銅鼓作為隨葬品的習俗很盛，故而至今所留下的古籍資料很多。舉凡有關葬禮、婚禮、祭祀禮儀等文獻上，都記錄著銅鼓的使用情形。而大約從唐代的資料上，便可推知唐代以後開始盛行。以目前所歸納的文獻資料，大抵有以下幾種：

(1) 唐代劉恂《嶺表錄異》中“蠻酋塚”曾記載銅鼓使用於喪葬的習俗：“即知南蠻酋首之家，皆有此鼓也。”

(2) 樂史《太平寰宇記》卷一六三記載新州（今廣東新興縣）風俗云：“豪渠之家，喪葬則鳴銅鼓。”

(3) 李京《雲南志略·諸夷風俗》云：“白人死，擊銅鼓送喪。”

(4) 《嘉靖貴州圖經》記載：“石阡縣苗民司之仡佬，喪葬擊銅鼓唱歌，男女圍屍跳躍，舉哀而散。”

(5) 張廣泗《貴州通誌·地理·苗蠻》：“黑苗，在都勻之八寨，……人死，亦有哭泣，椎牛，敲銅鼓，名曰鬧屍。”

(6) 劉岱《獨山門詩·地理·苗蠻》：“仲家……親死，……男女對擊銅鼓，木鼓，聲聲相應。”又“水家苗，……喪則擊銅鼓，宰牛馬，聚遠近親戚聚飲。”

(7) 岭家梧《水家仲家風俗誌》：“死喪由女婿執行砍牛的儀式……當砍牛時旁人擊銅鼓，燃爆竹為助。”

以上七項是中國銅鼓研究會歸納所得內容（註21）。是古籍中有關喪葬儀式的記載資料，另外有關銅鼓在婚禮，疾療祭祀，或一般宴聚中的禮儀記載，則有：

(1) 《舊唐書·南蠻傳》所載：“宴聚則擊銅鼓，吹大角，歌舞以為樂。”

(2) 《宋史·蠻夷列傳》：“黔南溪峒夷僚疾病，擊銅鼓，沙鑼以祀神鬼。”

（註22）

(3) 馬端臨《文獻通考·夷部樂》：“上戶女出嫁，亦用銅鼓，銅鑼焉。”

(4) 陳澧《滇黔土司婚禮記》：“余娶時雜行漢禮，用樂器兼苗中銅鼓。”

(5) 鄭露《赤雅》：“伏波銅鼓……夷俗賽神宴客，時時擊之。”

(6) 韋書城《明府經遺堂全傳·泗城府瑤人獻歲碑》：“每歲正月首，偕諸寨瑤人，詣府縣行獻歲禮擊銅鼓，鐔于，一歌百和。”

(7) 朱昌奎《銅鼓考》：“……諸苗、瑤……，其宴會祭祀均用銅鼓。”（註23）

綜合以上各種情況，銅鼓在祭祀儀式上的記載，及各種節慶禮儀上的運用，概括可歸納為喪葬、祭鬼、祀神、婚姻、獻歲、宴聚等場合。而這些社會習俗因較接近現代民族風俗，故而像“巫師祭祀”的說法，有學者認為銅鼓與古代的“巫術”有其相關性。“古代的巫術樂舞是由詩歌、咒語、嚎叫和各種敲打齊鳴之聲與手舞足蹈的動作配合在一起的。”（註 2 4）故而舉《樂記·樂像篇》所載：“詩，誌也，歌，詠其聲也；舞，動其容也，三者本乎心，然後樂氣從之”之例子，說明鼓在節舞之中的重要性，並以《世本》所云：“巫咸作鼓”加以證明鼓在巫術禮儀活動中的特殊作用（註 2 5）。原始民族由於對抗大自然之猛獸、洪水、山崩等危機，而產生威脅到生命的恐懼感，巫術的信仰成爲心靈的安定符，故而各原始部落的文化，與巫術祭祀活動有密切關係。而鼓聲對人類精神之提振和解除恐懼有莫大的助益。童恩正先生曾綜合生理學，和人類學的研究資料指出：鼓對人類的影響主要有以下三點：

- （ 1 ）經過事實證明，有節奏的聲音能刺激大腦皮層的感覺中樞和運動中樞。
- （ 2 ）每一個人的基本腦波是不同的，因此每一個人的最佳刺激頻率也有區別。
- （ 3 ）生理學家的實驗證明： a · 主要的有節奏的聲音之外，如果再加以輔助的聲音，特別是振動聲音的拍節倍數時，則更能增加刺激。 b · 多種感官的刺激能加強作用，除了眼、耳以外，其餘能接受節奏刺激的感官就是觸覺和運動。 c · 劇烈動作引起的直接後作用，如呼吸加速，血液中葡萄糖含量降低，腎上腺分泌增加等亦能加速刺激（註 2 6）。

因此，銅鼓的使用功能，在原始的部落中，是作為巫術祭祀時，引發民眾異常的感覺和行動，使易達成祭祀的無意識狀態及神秘氣氛。如童恩正在同文之中表示：“從十九世紀開始，各國人類學家在考察亞洲、美洲的土著的民族某些以鼓作為主要樂器的祀典時，發現某一頻率的有節奏的鼓聲能引起參加祀典的人反常感覺和行動，如自我陶醉、出現幻覺、身體的反常扭動，甚至痙攣等。”作為祭巫樂器的銅鼓之功能，雖然無法在古籍文獻之中找到相關參酌的資料，一方面藉由對人類的原始共性，和生理學方面知識的斟酌，另一方面再參考出土文物的雕像紋飾，應可以進一步瞭解巫術之活動與銅鼓使用有其相關性。下面我們可透過出土文物的雕像，去解釋銅鼓與古代各種祭祀儀式活動的關係。

2·考古出土文物：從很多經過科學化考古發掘的墓葬之中，我們發現到銅鼓被當作葬具或陪葬品，出現在古代的墓葬之中。就雲南省發掘的出土物品中，銅鼓出現在墓葬中而被發掘的，有楚雄萬家壩、祥雲大波那木榔銅棺墓、江川李家山及晉寧石寨山等的墓葬，都曾發現過銅鼓，銅鼓形貯貝器，或銅鼓形雕飾，而這些物品都與喪葬、祭祀儀式有極大的相關性。因此，我們可以透過這些墓葬的發掘報告內容，論證銅鼓作為喪葬祭祀儀式功能上的一些證物。

(1) 由於銅鼓在古代為貴族所擁有，故而貴族在集眾、祭祀等活動扮演著領導的地位，如同祭司。關於銅鼓使用在祭祀祖先或鬼神的巫術儀式活動的情形，可從雲南晉寧石寨山出土十二號墓的虎耳細腰貯貝器(M12:26)蓋上雕鑄的殺人祭銅柱場面，二十號墓出土的鼓形貯貝器(M20:1)蓋上殺人祭銅鼓場面，以及同十二號墓出土的鼓形貯貝器(M12:2)和三號墓(M3:64)，六號墓(M

6: 22)，十三號墓（M13: 259）出土的人物屋宇鏤花銅飾物上各種有關祭祀的情形（圖 1～9）。從樂史《太平寰宇記》卷 77 上的一段記載：“邛·雅之夷僚，……俗信妖巫，擊銅鼓以祈禱。”我們相信各民族使用銅鼓於巫術活動之可能性。加以有可靠的出土物為證，從石寨山的貯貝器上之祭祀場面及樂舞情形，將古代民族對宗教信仰和鬼神迷奉的生活習俗，生動鮮活地呈現眼前，且為銅鼓的祭祀儀式功能，提出有力之證據。

（2）從雲南省幾個古墓的發掘報告中，都有銅鼓出現墓葬之中，而作為陪葬品的情形。如楚雄萬家壩古墓群的發掘報告中指出：“銅鼓五件。分別出自 1、2 3 號兩墓中，出土時鼓面向下。”（註 2 7）而江川李家山古墓群出土銅鼓 8 件，分別出自 2 4，1 7 號墓（註 2 8）。另外在晉寧石寨山古墓群中，則有 1 7 個銅鼓，3 1 具銅鼓形貯貝器（註 2 9）。依年代而論，楚雄萬家壩遺址的時代較早，約在春秋時代中、晚期，而李家山約在春秋時代至戰國初，到晉寧石寨山時已到西漢時代。故而從春秋時代開始，已有銅鼓作為葬具的厚葬習俗。從上述文獻顯示，到唐代以後，甚至明清時代都有所記載。由於墓葬品的發掘是經過科學的正式採集，故作為論證銅鼓作為陪葬品的觀點，應具備參考之價值。亦即在雲南省的古代民族，將銅鼓視為一般明器的葬品之作法，是當時厚葬風俗中的事實。

（3）另一個事實證明：當時的陪葬品之多寡，仍有階級性之分別。而銅鼓作為陪葬品的形式，可能只有貴族階級才有，這一現象，可從出土墓坑中陪葬的器物之多寡，以及墓坑形制之大小和棺木的使用與否諸項中探討。如萬家壩古墓

群中 1 號墓和 2 3 號墓屬於大型墓坑，陪葬品又豐富，極可能是當時貴族的後代才有能力作如此奢侈的厚葬方式。而也只有，4 號兩墓有銅鼓作為陪葬品。同樣的情形也發生在李家山古墓群中（註 3 0）。這一個問題之探討，可從兩個事例來看，首先，直接地透過出土的發掘物觀察，晉寧石寨山出土銅鼓 17 個，分別出自 1 2，1 4，1 5，1 6，1 7，3，1 3 號等幾個大墓之中，尤其以 1 3，6 號（註 3 1）兩墓的陪葬品最多，被學者認為兩墓應為滇王或親屬之墓，因為 6 號墓中出土“滇王之印”一方金印，是證實古代“滇王國”的存在，以及滇王的墓坑的最佳證物。故而銅鼓成為族厚葬習俗中的隨葬品，是可以確信的。其反證，則可舉同墓群中的 8，9 號兩墓，該發掘報告中指出：“其中惟八、九號兩墓例外，此二墓從隨葬品上來看，與其他各墓顯然有極大的階級貧富懸殊，死者可能為滇王貴族的僕從。”（註 3 2）因此，貴族與僕從的社會階級不同，使用銅鼓陪葬的情形，不論從經濟能力，社會習俗或地位上思索，只有貴族才能享有這份榮耀。

另一方面，我們可從文獻記載的間接資料上去推敲，據報告上引《華陽國志》所云：“有鸚鵡、孔雀、鹽池、田漁之饒，金、銀、畜產之富，俗奢豪。”（註 3 3）說明晉寧當時的經濟條件豐裕，社會上有厚葬之習俗，而八、九號兩墓的陪葬品簡陋，應非當時富豪之家，故而墓葬之中沒有銅鼓，也沒有貴族所擁有的銅器、金器、珠玉等隨葬品。

（4）銅鼓被南方民族視為一種權威象徵的重器，以及將其列為重要的陪葬品。從石寨山古墓群出土的小銅鼓及銅鼓形貯貝器，以及李家山古墓群出土的銅

劍、銅啄，有小型銅鼓形柄或座的銅器上的器形上觀察，我們發現到縮小的銅鼓，銅鼓形貯貝器及小銅幸柄或座的銅器是銅鼓的陪葬代替品。馮漢驥先生表示：“雲南晉寧石寨山古墓群出土銅鼓十七面，又出土與銅鼓有密切關係的銅鼓貯貝器三十一具。從考古學上言，在一個地區出土數量如此之多的銅鼓，是沒有先例的。”

（註 3 4）由於晉寧出土的銅鼓時間在戰國晚期到西漢早期，當時社會經濟富裕，厚葬成風，大量的銅鼓及銅鼓形貯貝器被葬入墓穴，作為富豪貴族的陪葬物。而江川李家山出土大量的鼓形銅座，柄之銅器，應是小型銅鼓製作的嘗試，配合銅劍、銅喙等生產工具，或有人物的雕像作為陪葬之先，到了較晚的石寨山墓葬時代，才演變為實用的貯貝器，使死者仍能享用現實社會中以貝殼為貨幣的財富。故而形成銅鼓形制的代替品，隨著銅鼓和各種金、銀、銅、珠玉入葬墓中。這是古代民族特殊的生活習俗，也是古人“事死如事生”的禮儀觀念。

3·使用現況調查：除了文獻記載銅鼓作為喪葬祭祀儀式的樂器，也從出土文物中得到銅鼓作為陪葬品的實證。這都顯示銅鼓作為祭祀、儀式功能的可靠性。而仍有些民族學專家學者，對現代民族使用銅鼓的現況，有了極完整的調查記錄和詳細的調查結果，也都能提供珍貴的參考資料。如高宗裕先生曾對雲南木美、瓦標、里灑生產隊的族（彝語一支）、壯族、水族使用銅鼓於葬禮的說明：“凡是每年下半年死亡的老人，可以擊銅鼓送喪。”（註 3 5）而對西盟瓦族自治縣一帶的佤族，和富寧縣板倉公社的“高禩”民族，皆有使用銅鼓送喪的情況，也有極詳細的研究。岑家梧先生同樣也對水族擊銅鼓送喪的民族風俗習慣作過調查記錄（註 3 6）。由於喪葬的習俗與人類宗教信仰觀念有極大的相關性，故而

銅鼓在現代民族的使用情形，仍然相當廣泛。雖然各民族對喪葬禮儀的處理方式不同，但敲擊銅鼓以送喪，迎親或餘興之音的作法，仍普存於雲南各地。如，佤族在親人將亡之際，要痛擊銅鼓，以悲愴的鼓聲，傳達訊息給親友。木央地區的老寨彝族，老人死，則有姑爺拉牛享祭，剝牛擊鼓。而且敲銅鼓迎接吊唁的親友，並與之擊之共舞。而廣南的壯族遇喪，也敲擊銅鼓來辦喪事。據王大道先生表示：“居住在西雙版納曼亂寨的克木人，每逢乾，旱季節都要敲銅鼓，求老天保佑，普降甘霖。”（註37）。這些普遍存在民族生活上的習俗，是經過二千年遺留的傳統文化，雖然雲南與中原早在春秋時代已有接觸，但久留於雲南各民族心中的宗教意識和民族特性，歷經千年而不變。故將銅鼓作為喪葬、祭祀及各種儀式的葬具，禮器的作法，至今仍留傳在各民族之生活當中。

### （三） 實用性功能

古代銅鼓的功能性探討，除了以上銅鼓的娛樂性，及祭祀儀式功能兩方面之外，中國古代銅鼓尚可作為炊具、盛物的實用性功能之用途來看待。而在探討古代銅鼓的早期型態問題時，學者便從文獻的資料中，蒐集古籍相關的記載，配合考古文物的實際證物，來推測銅鼓由實用性的炊具演變成音樂性的樂器，或貯貝器，以及買賣行為器具之可能性。炊具，是人類賴以生存的重器，是生活中的主要器物，而銅鼓作為樂器之娛樂性質，則是人類滿足生存的另一精神糧食。炊具與樂器之用途，均為人類求生存及實現夢想不可或缺的。而雲南早期民族所使用的炊具罕見像中原的三足器，而是使用陶釜、陶罐做炊具（註38）。從陶釜演變為銅鼓的情形，又為專家學者所認同，故而銅鼓作為炊具的用途之實用性功能，有其探討之必要。銅鼓轉變為貯存海貝（當時貨幣）的器物，和作為交易行為的情形，我們可從文獻和出土物資料上一一瞭解。

1·文獻資料：銅鼓起源於炊具的文獻，學者一般相信王陽明於《征南日記》中所提的：“詩云：銅鼓金川自古多，也當軍事，也當鍋……，殆此物也。”（註39）銅鼓不僅是軍事上集眾戰爭的號角，同時也是飲食的重要器物。從雲南新

石器時代出土物品中，大量的陶器是原始民族作為實用的器物。如滇池地區新石器時代遺址中，出土的紅陶盤，是為了盛放滇池盛產的螺螄作為食具。而李昆聲先生在《百越—我國稻穀的最早栽培者》一文中研究發現：“據民族史和民族學方面的研究，我國南方的壯、傣、侗、水、布依、毛維、仡佬、黎、高山、京族等十種少數民族是古代百越族群的後裔。……我國南方古代百越族群的先民，是我國稻穀的最早栽培者。”（註40）。由於百越民族是農業的從事者，經營稻穀有很早的歷史。古籍中《史記·貨殖列傳》曰：“楚、越之地，地廣人稀，飯稻羹魚或火耕而水耨。”（註41）本段說明了百越民族之地廣人稀，而以稻食的生活為營，故而炊具的製作，自陶器而後青銅器的演變，也常是為了生存方式和生活上之便利。從楚雄萬家壩早期銅鼓具有釜的功用中，正是銅鼓作為炊具的實用階段。在《貨殖列傳》中又有一段記載：“即鐵山鼓鑄，運籌策，傾滇、蜀之民”，說明鐵山（臨邛之地）的經濟生產活動中，已有普遍冶鑄工業存在。當時雲南的銅鼓器具，應已廣泛運用於食具之上，並有交易行為。而其他使用銅鼓於交易行為的文獻，另有曹學銓《蜀中廣記》中引《上南誌》所載：“銅鼓，有剝蝕，聲響者為止，易牛千頭，次者七八百頭，遞有差等。”表示銅鼓的交易行為，是以當時的牛匹論價交易，而且其價格之高低，則視銅鼓製作的技術和效果而定，製精音佳者可易千牛，次等者尚有七、八百頭。若非當時之貴族豪門之士，也無法享有銅鼓，可見當時銅鼓之尊貴與難得。故《明史·劉顯傳》上載：“得鼓二三，便可僭號稱王。”（註42）。因此銅鼓的實用性功能，除了炊具，貯物之生活實用品作用外，也有經濟上極其豪奢的交易行為。為求更進一步探索這些問題，以下我們可就目前所出土，或已發現的銅鼓，及相關器物作考古學方面的分析觀察。

2·出土文物：關於銅鼓作為炊具的用途，應在早期的型態上去認識。學者在探訪原始的銅鼓型態時，發現到銅鼓外壁樸素無紋，而在鼓的內側，則有幾種紋飾。以科學方式發掘出土的銅鼓看來，有的倒置如釜，有的由上下兩銅鼓開口合置的情形。在出土的銅雕飾品上，有鼓形釜出現烹煮的情況。以上的情形，都為銅鼓作為炊具的實用性功能的論點，作了最佳的詮釋。至於交易的行為，學者僅止於文獻、資料上的分析，未見對出土物有過相關的研究；但有一貯貝器蓋上之雕像場面，可作為推測之證物。諸如此類之情況，皆一一分述如下：

（1）從各種出土報告中，很多銅鼓出土時（墓坑未受擾亂的情況），有倒置

的現象，而且楚雄萬家壩的銅鼓之外壁有煙熏的痕跡。學者們在研究銅鼓的起源時，對此階段銅鼓的用途都認為是“鼓，釜並存”的時代。亦即銅鼓倒置時作炊具用，正擺時則為敲擊鼓聲之作用。以目前所發掘出土的銅鼓，出自具有時代意義和代表性的墓群，而有倒置現象的現象，如：

a · 1975 至 1976 年，楚雄萬家壩一號墓出土一具（M1: 12），二十三號墓出土四具（M23: 158—161）。出土時，鼓面均朝下，即倒置如釜之狀。M23: 158—161 出土時表面布滿煙熏之痕跡。

b · 1973 年 8 月，昌寧縣達丙公社龍泉大隊中山生產隊社員於八甲大山處挖一銅鼓，出土時銅鼓倒置。（註 4 3）

c · 1964 年昌寧縣達丙公社前進大隊高橋生產隊，在縣東北大橫山開闢茶地，發現兩具銅鼓，出土時呈倒置狀態。

d · 1972 年 7 月雲縣幸福公社下曼品銅鼓一具出土時倒置，內貯燒炭。從以上楚雄萬家壩，昌寧八甲大山，及雲縣曼品所出銅鼓都有倒置現象，加以外壁樸素無紋，而腰內壁環列四角作渦旋狀的菱形網紋，如楚雄萬家壩 M23: 161 銅鼓，即是。可認定倒置為釜是當時銅鼓的用法。加上雲縣曼品鼓，出土時倒置之銅鼓內貯燒炭，可能是碳炭即為當時烹飪時之燃料。因此，銅鼓作炊具的實用功能早期銅鼓製作的目的之一。

（2）從出土銅鼓，倒置時內置物品的情況，來推測銅鼓在春秋時代作炊具用途，到了以後戰國時代則轉變為貯存貝類或其他物品，如 1972 年出土於江川縣李家山第二十四墓中的（編號 M24: 42a）銅鼓，是倒置而有內盛海貝的現象。其和雲縣曼品鼓的作用應同，乃作為貯物之用。而兩銅鼓的碳十四檢測年代為春秋末到戰國時代，推論由是春秋時代作炊具，如萬家壩鼓而到戰國時代才作為貯存燒炭或貨貝的貯物器。

（3）對於當時的交易行為，以目前出土文物圖象雖未曾發現銅鼓交易的場景，但有二例可作為討論：

a · 雲南晉寧石寨山古墓群發掘報告中指出：“從貯貝器的蓋子上所鑄的場面來看，有兩件是表現殺人祭祀的，其中一件是祭銅柱，一件是祭銅鼓，銅柱上還纏著一條大蛇，大蛇正在吞食一個人。……還有一件是表現趕集場面的，有的人牽著牛馬，有的人背著背籬，牛馬和籬內的腿形食物，正是到市場上進行交易的商品。”（註 4 4）據《報告》中的殺人祭祀貯貝器指的應是二十號墓中的“殺

人祭祀蓋鼓形貯貝器”中有小銅鼓中餘座，列於房舍之廊柱上，外有兩個大銅鼓，據汪寧生先生所表示，他認為十餘座大銅鼓是貴族擺設之用，作為“以鼓壓人”的權威示意（註45）。但從人頭鑽動的場面上看，除了殺人祭祀的場景外，兩個比人高的大銅鼓旁有人以手觸摸拍擊，和排列於屋舍廊上的中餘座銅鼓，同樣有民眾試探銅鼓之情形，加上整個場景上人頭鑽動，各式人物及動物雜處其中，像是古代“以牛論價”的銅鼓買賣行為。唯待有進一步的出土文物來加以論證。

b·從《報告》中所提的另一件趕集場面的貯貝器蓋應是十三號墓出土的“趕集場面鼓形貯貝器”而場中交易的物品眾多，應包含著牛、馬的交易。以前面古文獻中所提的“聲響者為上，易牛千頭，次者七八百頭。”牛隻在農業社會中的地位重大，其本身之價值不凡，若與其他物品交易必可換取不少物資，故在銅鼓的交易市場應是言價在先，易物在後，故不見千百隻牛的鑄像出現或只能從代表性的一二隻中顯現其意。像江川李家山十七號出土的“五牛一（銅）鼓”貯貝器（17:2），貯貝器蓋上有一大銅鼓立於蓋子中央，鼓上有一牛，而鼓旁有同方向站立之牛四隻，分立於貯貝器蓋緣邊之處，可能是說明“以牛易鼓”的典故。

### 3·現況分析

雲南古代銅鼓作為實用器使用情形，早期作為鍋具烹煮，約在春秋時代，亦即“鼓釜並存”的兩種並存共用期，這是從楚雄萬家壩古墓群的考古證明，也為大多數專家所認同。專家們在探尋銅鼓起源物時，都研究到這方面的問題。至於到戰國時期以後的考古發現，銅鼓作為貯存當時流行的貨幣，如江川李家山的發掘是這方面的證明。故而銅鼓由釜鼓並用後到貯存貨物之間時間並不長，應是僅於銅鼓的早期形態。至於早期銅鼓的作用是“先釜後鼓”或“先鼓後釜”，則也未能取得正確之資料證實。從一部彝族英雄史詩—《銅鼓王》一書，在“遷鼓”一章中記載：“又帶眾青年，挖來野芋茭。拿鼓來做鍋，來煮野芋茭。銅鍋煮芋茭，香甜有味道。”（註46）以“銅鼓作鍋”，或“以釜作鍋”的兩種不同名稱而論，前者是以先有的銅鼓作後來的鍋具。後者才是先有釜，而後才有“反釜為鼓”的可能性。加上王陽明先生所見既為軍鼓又為鍋具的現象，應是因應環境所逼，為求生存的應變之道。對於銅鼓的實用性之探討，我們得到幾點的結論：

（1）以現代民族的生活狀態，銅鼓作為鍋具，或貯存貨物的現象已不多見。

原始性以銅代陶製品的銅器具情形，一則是取其堅固耐用，二是資源材料上的便利，三則製作的技術進步，四是生活水準的提昇等因素，故而銅鼓作為實用性器物的可能性極大。至於當時的名稱為釜或鼓或其他稱呼，則不確定。至少應在純粹的樂器名稱之前。極大的可能應是“釜”“鍋”之稱，後才演變為純粹可敲擊，可調音的鼓。

(2) 成為正式的鼓之樂器以後，如王陽明所見的情形，主要的用途應是樂器，而因軍隊行軍旅途勞頓，所帶物件以少量為佳，以鼓作鍋，應是昔用軍隊集眾號角之樂器，暫代炊具。例如兩軍交戰，勝敗時間未卜，因攻退之間求其迅捷便利，或所帶之炊具遺落，為求生存，故以鼓作鍋。如同一般軍隊戰鬥或行軍期間，因長期征途，炊具全失後，有以銅盔煮飯湯之情形一般。

(3) 銅鼓作炊具使用，應在團體的生活中才有可能。銅鼓一般比平日民眾所用的釜鍋大過數倍，只有集體的生活才能享用一大鍋之食物。故而以銅鼓作炊具的用途時，擁有銅鼓者一定是統治階級或領袖。而當時的生活環境應是集體共處的原始部落，故作為軍鼓又作鍋的情形，有一點可判定的是為集體飲食生活方便。而將鼓暫代鍋的緩衝作用，應已脫離將鼓作為炊具的階段。

(4) 象徵權威性功能，以擁有銅鼓作為集眾，戰陣統治權的貴族，或部落領袖，將銅鼓作政治權力或軍事號令的工具之用途，均可歸入銅鼓的象徵權威性功能。有關這方面的傳說，各民族的史詩中時有所聞，各民族的相關記載文獻中也有很多描繪記述性的資料，而考古學家從各古墓群中的出土文物之考證，也對這問題有深入的研究。更有不少人類學家、歷史學家、考古學家深入各地少數民族的村寨，從事這方面的調查，使銅鼓的象徵性功能之事實，受到更多研究者的認同。銅鼓也因此而成為貴族或部落競相收集之重器。如雲南省彝族的史詩中，更將部落爭鼓，遷鼓的傳說，繪聲繪影的呈現在現代人的眼前。而雲南省的考古學家，也都能針對古文獻所記載的文案，比對出土於古墓群中的銅器雕像，得到很多珍貴的結論。從事民族學研究的學者，更從調查所得的材料中，得到銅鼓作為集眾、統治等象徵性權威的實例。我們針對以上三方面的研究內容及方向，作幾點的分析討論：

#### 1. 古籍文獻資料之記載

《樂記》上說：“君子聽鼓鼙之聲，則思收歸之臣。”乃說明在古代禮樂制

度之中，掌握鼓和其他樂器是貴族階級的象徵。而其象徵著貴族的集眾、統治之權威勢力。推而廣之，又有幾方面的意義：一方面貴族可透過銅鼓的傳承代表權勢的繼承。另一方面銅鼓的獲取代表戰鬥有功者之賞賜品及向中央王朝進獻的貢品。因此，擁有銅鼓者的貴族，便擁有祭祀、集合民眾、發號施令的主導權。有關銅鼓的文獻資料很多，以目前“中國古代銅鼓研究會”所彙集的至少有以下幾則：

(1)《太平御覽》引晉裴淵《廣州記》所云：“俚僚貴銅鼓，……風俗好殺，多構仇怨。欲相攻擊，鳴此鼓集眾，到者如雲。有是鼓者，極為豪強。”

(2)《明史·劉顯傳》記載：“四川南部九絲山都掌蠻多銅鼓，擊鼓山巔，群蠻畢集。”

(3)檀萃《滇海虞衡志·志器》載：“銅鼓，……。會集擊之，聲聞百里以傳信。”

以上所引乃銅鼓作為貴族權力的象徵，可擊鼓會眾，千里傳音而聞者集聚。

(4)《隋書·地理志》載：“自嶺以南，……並鑄銅為大鼓，……有鼓者號為都老，群情推服。”

(5)李燾《續資治通鑑長編》云：“先是富順監（今四川省南部）云：“始姑鎮夷人，家有銅鼓，號為右族。”

(6)曹學銓《蜀中廣記》中引《上南誌》曰：“銅鼓，有剝蝕，聲響為上，易牛千頭，次者七八百頭，遞有差等，夷人藏至二三百面者，即得雄視一方。”

(7)《明史·劉顯傳》：“得鼓二三，便可僭號稱王。”

(8)朱國楨《涌幢小品》中云：“藏鼓二、三面，即僭稱寨王矣。”

以上所引之文獻中顯示銅鼓的擁有者，為群眾所服，故鼓價不凡，上鼓可易牛千頭，是故得鼓二、三面即可稱王。藏二、三百面者，則可雄視一方，可見當時銅鼓所產生的意義非凡，得欲權求勢的貴族王公之喜愛。

(9)《賓陽縣誌》附朱昌奎《銅鼓考》所載：“銅鼓係苗族酋長寶物，大而重者為最貴。其四周所鑄之青蛙，以表爵位尊卑，青蛙愈多，即爵位愈尊，平時用為樂器，有事則用為集合信號。酋長死，則傳子若孫，不啻傳國寶也。如無子孫，則埋於土中，部眾分頭尋覓，如發現銅鼓，則擊之，群苗聞畢環跪，共奉其人為酋長。如竟無人尋獲，則另鑄新鼓，公推年長有德者掌之，以為酋長。”

故銅鼓作為別尊位爵席，更可作權勢繼承的信物，成為新一代民眾的領導

者。其方式有：能得祖先的傳襲，能尋鼓成王，亦可藉才德出眾而推為銅鼓擁有之新酋長。故而銅鼓不僅擁有權勢的神力，也可能藉此成為酋長的統治領袖之事實。

(10)《舊唐書·車謝蠻傳》記載：“有功勞者，以牛馬、銅鼓賞之。”

(11)《太平御覽》引虞喜《志林》篇上云：“建武二十四年（公元 48 年），南郡男子獻銅鼓。”

(12)《宋史·西南溪峒諸蠻傳上》載：“乾德四年（四元 966 年）南州進銅鼓內附，下溪州刺史田思遷亦以銅鼓、虎皮、麝臍來貢。”

(13)《南丹州蠻傳》記載：淳化元年（ 996 年），南丹州蠻酋帥莫洪皓“襲稱刺史，遣其子淮通來貢，銀碗二十，銅鼓三面。”

(14)明嘉靖補熊相於《正德四川誌·經略上》載：成化（1465—1487）年間，四川南部少數民族反叛，朝廷“遣人招擾，夷人遂聽命，使夷首十二人赴京，貢馬十二，銅鼓一。”

(15)顧炎武《天下郡國利病書》記載：“成化，弘治之世，貢獻至者日盛，……銅鼓，戒指，寶石溢於庫市。”

以上記載著有關銅鼓可為賞賜品，賜與有功者，更有當為進獻王朝之貢品，可見其之珍貴與神聖。代表著極重要之象徵性，已非純然的實用器具，是超乎此而更趨於權威性的代表物了。

(16)《後漢書·馬援傳》記載：“於交趾得駱越銅鼓。”

(17)《南史·歐陽頔（顧）傳》（蘭）欽南征夷僚，擒陳文，所獲不可勝計。獻大銅鼓，累代所無。”

(18)李燾《續資治通鑑長編》卷八一：“蠻人震讐，詣軍首服，納牛羊、銅鼓、器械。”

(19)《明憲宗實錄》：成化四年（1468 年）都督芮成等，分兵進攻山都等處洞寨，“所獲銅鼓六十三面。”

(20)《明史·劉顯傳》：“得諸葛銅鼓九十三。……阿大泣曰：鼓失則蠻運終矣。”（註 47）

以上記載著，由於征戰勝利，將銅鼓作為戰利品奪取的情形，且也有戰敗國失掉銅鼓，如痛失國運之視鼓如命的記錄。銅鼓作為極其神聖的重器之象徵意義

表露無遺。

## 2 · 出土文物

從雲南地區發掘的古墓群中，有關銅鼓作為權威與財富的例證，相當的多。這也是銅鼓自實用階段“鼓形釜”到與鐃于，編鐘等樂器演奏後的另一種象徵性意義之擴大。銅鼓不僅作為祭祀用的法器、禮器，同時被貴族階級作為號令群眾，主持祭祀的重器，這一些問題除了上面所彙集的文獻資料可作為佐證外，我們更能從出土的銅鼓墓坑，銅鼓形貯貝器，及器蓋上的雕像場景作分析歸納。

(1) 以雲南地區古代墓群出土銅鼓的情形而論：除了在上述銅鼓作為實用器功能的探討中，得到“銅鼓大都出自族大墓之中”的結論，象徵貴族的厚葬風俗中，銅鼓陪葬的事實。另一方面，我們深入瞭解萬家壩古墓群的大墓，一般長 5，寬 3，深 5 公尺以上，均有大型木棺，隨葬器物極其豐富，以 23 號墓的陪葬物而言，出土銅器有 577 件，銅鼓多達 4 面，一般小墓長 2，寬 1，深 2 米，均無任葬具。少數墓內之隨葬物僅一、二件，而有 25 座墓未曾出土任何器物的情形來看，學者都認為是當時的社會出現貧富等級之差別現象。闕勇先生說：“凡此種種，這批墓葬迥然各異，足見墓主生前有著不同的經濟條件和社會地位，顯然已經出現貧富分化和貴賤等級之別（註 4 8）。有關貴族以銅鼓作陪葬品的現象，除了風俗上的一種迷信觀念，希望將生前的財富權貴帶得死者，同時也象徵死者生前所擁有之社會地位，在喪葬儀式中一種權勢示眾的作法，同時也將死者的權威繼承關係，藉儀式活動進行傳遞移轉之作用。因此這種儀式，僅能擁有權勢及財富的貴族可能，一般奴隸或平民則無法舉行。

(2) 以出土的貯貝器上雕刻圖像而言：除了從銅鼓作為陪葬的儀式中，探討銅鼓的權威性象徵。雲南晉寧石寨山、江川李家山古墓群中出土很多銅鼓形貯貝器，和與銅鼓相關的貯貝器物，都提供了很珍貴的資料。同時有不少學者針對這些圖像資料，作過極其重要的研究，圖像中所代表的意義如何，雖未有一致性的結論，但是與當時（西漢）的祭祀、進貢、戰鬥和社會生活習性都有莫大的關係，我們例舉幾件加以說明：

a · 江川李家山出土不少的銅鼓柄形器，以銅鼓縮小形器附於銅器之柄端，馮漢驥先生曾認為是當時的用具，而非陪葬用之明器。可見當時銅鼓形應已普遍於貴族所使用的器物上。如銅鼓柄形器和一些貯放貝幣的鼓形器，而在江川李家

山出土於 17 號墓的“五牛一鼓貯貝器”立於貯貝器蓋中央一銅鼓上有一牛。在晉寧石寨山出土約 31 件銅鼓形貯貝器。這除了證實銅鼓和鼓形器出自貴族的大墓，代表貴族在當時所享有的權貴之外，在眾多的鼓形器物產生的當時，也證明當時社會經濟的進步，和生活上經濟水準的提昇。

b · 以貯貝器的納貢場面來看：晉寧石寨山 13 號墓有一件由兩個銅鼓改制的貯貝器（附圖 ），器蓋上有銅鑄之立體人物，牛和馬共 21 個，張增祺先生表示：“這些人物按其髮形，服飾可分為七組，每一組前一至二人均盛裝佩劍，想必為頭人或酋長之類，其後有牽牛、牽馬或抬貢品者，似為隨從或奴隸。以上圖像，很可能是滇王國所屬各少數民族向滇王納貢的場面。”（註 49）因滇王認為接受外族的納貢是件榮耀的事，故而鑄其圖像，於貯貝器上以為記錄。這便是文獻上所謂的征戰勝利品。一則記錄戰爭的事實，二則記載戰利品的種類，並鑄於銅鼓形貯貝器上以為紀念。

c · 有關戰鬥事實的記載，從晉石寨山 6 號墓出土的一件“戰爭場面貯貝器”（附圖 ），同樣是二個紋飾相同的銅鼓所鑄的貯貝器，器蓋上所雕鑄之人物 22 個，馬 5 匹，其人物分兩種。一種為“椎髻”滇民族，另一種為“辮髮”的昆明人，應是記錄昆明人，被戴盔貫甲的主將，騎著大馬，領著執盾，執予的步兵衝鋒陷陣擊潰滇西昆明人的歷史描述。而將此圖像鑄於雙鼓形的貯貝器上，永存榮耀和顯示戰威之作法。

d · 另有一件貯貝器上的圖像受到不少學者之質疑而未定。即晉寧石寨山 1 號墓出土的“殺人祭祀鼓形貯貝器”（雲南省博物館所定之名 1991 年）該器蓋上因有人物五十一個，豬犬各一，中立一圓柱，上繞二蛇，柱頂立一虎。兩側邊緣各卜廿丈銅鼓。柱右一人雙乳隆起，雙臂反綁於一牌上，柱前一人，左足鎖枷。一人跪地，雙臂反綁，均為裸體，此三人應為祭祀之犧牲品。馮漢驥認為：“滇族有一系列農業儀式，從‘孕育’，‘播種’，‘收穫’等舉行隆重的典禮，以保證禾稼的生長，……在此等儀式中，不僅主其事者為女子，而其中大多數之活動者，亦均為婦女。”（註 50）馮氏認為該圖像應為一種祭祀儀式，而主祭者為滇族女性，男性只是輔助地位。同時當時（西漢）滇族已非母系社會，故其中主祭為女子之情況，與“祈年式”之祭祀儀式相同。但經易學鍾先生之考證，則有不同的論點。易先生認為：“考釋所出，祭祀人物貯貝器圖像，為（后）夫人之聘享，死者當為漢代某世滇王之王后。”（註 51）首先易氏論定該場景是”

先后立社”與”后市”征納的情形。再舉《周禮·天官·冢宰》所載：“典婦功……及秋獻功，辦其苦良，比其小大而賈之物韋而褐之，以供王及后之用。”（註5 2）此圖像故與我國漢代記載的傳統禮儀中的聘享和”（后）夫人之聘享”，”陰禮”有相之處。同時也較合於當時由貴族主祭的情形。因一般的祭祀，也應由貴族擔任，一般庶民不可能是祭祀之主角。因祭祀和”神權”的關係密切，人只有透過祭祀儀式，才有登神握權之機會。

e·另外在石寨山 12 號墓中出土一件”殺人祭銅柱場面蓋虎耳細腰銅貯貝器”（M12: 26）（附圖）是墓群中最複雜難懂的重要的器物。在一個直徑不到 35 分分的圓蓋平面上，雕鑄人物一百二十餘人，場面浩大，有屋宇、銅鼓銅柱、牲畜、猛獸等圖像，場景中仍能發現到女祭師為主祭者。高聳的屋宇，屋脊兩楣交叉處飾以銅鼓形大釘，至下平台四周無壁和欄杆，有平台。平台左右兩邊各置銅鼓六面，後邊放置銅鼓四面，合十六面銅鼓，場景之平地有兩面大銅鼓，一銅柱。馮漢驥先生認為是巫術儀式。而出土報告中也認為是”一種祭典中的儀式”（註5 3）有學者認為平台上的銅鼓一種貴族權威之擺設（註5 4），且在儀式運動中作為陳列之用。其內容由於過於複雜，作何祭祀儀式，至今仍未有定論，而一般學者傾向於贊同是祭祀儀式中，銅鼓作為象徵性之禮器或法器的看法。

因此，從諸項出土發掘的出土情形和文物圖像的探討之後，銅鼓在中國西南方民族的重畏性顯而易見。尤其自雲南省所出土的文物證實中，銅鼓作為當時貴族的權威和財富之象徵意義甚大，從貴族用以貯存貨幣的重要器具——貯貝器上出現大量與銅鼓相關的雕鑄圖像，我們預測到與當時財富的相關性極大，而多種柄形銅器之柄頭附加之小銅鼓，以及貯貝器上人物或動物立於小銅鼓之上的一些徵兆來看，其與權勢應有極其密切的象徵性，以上我們僅收諸多文物中的一二項代表物敘述。故從整體而言，銅鼓所象徵的權威性，財富和尊貴榮耀的意義，應有極大的關係存在。

### 3·生活實況分析：

從以上文獻資料以及出土文物的考證，早在西漢代的銅鼓貯貝器和銅鼓柄銅器的文物考古上，已存在著銅鼓在當時民族生活中的重要，也透露出階級社會中的貧富貴賤之地位，在墓葬的陪葬品之發掘出土給予我們對當時社會的瞭解。而文獻資料指出唐宋以後，由於受到統治階級權力的分化，使銅鼓漸淪為貴族以外

的民眾所擁有。但仍受到珍貴的保藏與重要性的運用。爲了求進一步瞭解這方面的問題，從各民族學家、人類學家對各使用銅鼓民族的調查調料中，我們更得到更可靠的佐證事實。

(1) 方國瑜先生曾對廣西、雲南等地區的少數民族作民族調查的工作，並且表示直到近代社會生活中，銅鼓仍具有號召群眾之作用。“集議軍警，公益一切事件，亦以撞擊銅鼓爲唯一號召之方”(註55)說明了銅鼓以其高昂的聲音，在寂靜之村寨中，適足以通告群眾集會，也代表銅鼓權威式的象徵力，得以號召群眾。

(2) 高宗裕先生也曾作過使用銅鼓的民族之現況調查，對於雲南西盟地區的佤族之研究中，同時發現銅鼓用以集合群聚的風俗仍然存在(註56)。而王大道先生同時指出，在佤族社會曾有“以鼓壓人”的怪事。表示佤族習慣法，即於爭訟，打架之糾紛時，都以“比牛頭”或“比銅鼓”作爲“說理”的依據，銅鼓大，音響好的村寨，其威信也高，別的村寨不敢輕易動他，且得聽其號令(註57)。這種習尚仍脫離不了古籍文獻所載有關於銅鼓代表財富和權威的象徵性，而現代民族仍珍惜舊習，故有這種情況存在。

(3) 關於佤族的祭祀儀式中，有關砍牛尾巴和獵頭祭穀的祭典，且與銅鼓有相關性的研究，另有二例：

a· 日本人烏越實三郎，曾訪問居住在泰國東北部，由佤族分化出來的拉佤族，有關斬首祭祀活動之事而得到證實。並且有所發現：“在訪問其中之一的帕北村時，村里立著一根雕刻著殺牛情景的木柱。這根木柱叫撒亢，與雲南省廣南出土的銅鼓腰部雕刻的圖案相同。另外，從晉寧石寨山和江川李家山發現的公元前的青銅裝飾牌上，也能看到同樣的情景。”(註58)文中記載著佤族以鬍鬚愈密的人當祭品，以求作物繁茂之意。且以女性頭顱，當成一種生產力的祈求之祭品等事，表示了佤族居住在閉塞之山林，而未得文化發展機會，故而承傳了古代習俗。

b· 同時有學者對佤族砍牛尾，獵頭祭祀的儀式也有所發現：“在近代佤族的砍牛尾巴和獵頭祭穀等重要祭儀中，都要有銅鼓樂舞的內容。……巫師首領大魔巴帶著幾個魔巴(巫師)和老人，每人拿著一把鐵剽，排成單行，送以前砍來的人頭出寨去。……主辦的富人拿出他們珍藏的銅鼓，先殺雞祭鼓，把殷紅的雞血滴在銅鼓上，並拔下雞毛粘在銅鼓四周，然後把銅鼓懸掛起來敲擊。”(註5

9) 銅鼓不僅作為祭祀的重器，同時代表著由富人所擁有的財富和權力，正是其象徵性的代表。

因此關於銅鼓所代表樂器之功能外，在古代民族的製作和使用上應不僅如此，尤其代表著祭祀、實用，以及本章節所探討的權威性之象徵。由於雲南省少數民族眾多，達 25 個（含漢族 26 個），各族有不同之習俗之禁忌，從事民族調查工作不易，所得資料亦有限，故僅以所得之現況資料分析，略作本節例證之說明。

## 附註

1. 李昆聲、黃德崇先生，於“論雲南早期銅鼓”一文中所引，見雲南省博物館編，《雲南青銅文化論集》，3/1001年，頁369。
2. 董其祥所引，“四川地區銅鼓的分布及其族屬研究”一文中所見，《滇志》1087頁中；有引文資料，同上註1，頁163。
3. 余嘉華主編，《雲南風物誌》，雲南教育出版社，12/1991年，頁442。
4. 劉曉漢主編，《銅鼓王—彝族英雄史詩》，雲南人民出版社，12/1991年，頁62。
5. 雲南省博物館編，《雲南晉寧石寨山古墓群發掘報告》，文物出版社，1959年，頁123。
6. 莊禮倫，“淺談古代銅鼓的樂舞圖像”，載於《中國銅鼓研究會，第二次學術討論會論文集》，文物出版社，1986年，頁272。
7. 汪寧生，“試論中國古代銅鼓”，《考古學報》，1978年2期，頁186。
8. 雲南省文物工作隊，“楚雄萬家壩古墓群發掘報告”，《考古學報》，1983年3期，頁379。
9. 張文勛編，《滇文化與民族審美》，雲南大學出版社，6/1992年，頁97。
10. 雲南省博物館，“雲南江川李家山古墓群發掘報告”，《考古學報》，1975年2期，頁133。
11. 引中國古代銅鼓研究會編，文物出版社，《中國古代銅鼓》一書所載，10/1988年，見頁148。
12. 童恩正，“試論早期銅鼓”，《考古學報》，1983年3期，頁325。
13. 汪寧生，《銅鼓與南方民族》，吉林教育出版社，1989年，第六章中提到“現代使用銅鼓的民族有八個民族以上”。
14. 李偉卿教授給筆者之信函中所提，請見附錄信函。
15. 王大道，《雲南銅鼓》，雲南教育出版社，8/1986年，頁116。
16. 同上註15，頁120。
17. 同註15，頁116。
18. 同註11，頁143。
19. 同註18。

20. 同註 11，頁 142。
21. 書中(1)至(7)項內容載自註 11，頁 142。
22. 前(1)至(2)項內容引自註 12，頁 324。
23. (4)至(7)項之內容，引註 11 一書中，頁 143~148。
24. 同註 11，頁 138。
25. 同上，頁 138~139。
26. 同註 12，頁 326~327。
27. 雲南省文物工作隊，“楚雄萬家壩古墓群發掘報告”，《考古學報》，1983 年 3 期，頁 367。
28. 雲南省博物館，“雲南江川李家山古墓群發掘簡報”，《文物》，1972 年 8 期，頁 10。
29. 雲南省博物館，《雲南晉寧石寨山古墓群發掘報告》，1959 年，頁 138~142。
30. 江川李家山出土的銅鼓之墓有 24、17 號兩墓與萬家壩 1、23 號兩墓情形同樣有豐富的陪葬品，見註 28，頁 133。
31. 6 號墓雖沒銅鼓出土，但有銅鼓形貯貝器 5 個。
32. 8、9 號兩墓沒銅鼓，且隨葬品極少。見註 29，頁 142 之墓葬表。
33. 所引之《華陽國誌》於該書卷四《南中誌·晉寧郡》條目所述。
34. 馮漢驥，“雲南晉寧出土銅鼓研究”，《文物》，1974 年 1 期，頁 51。
35. 高宗裕，“銅鼓研究和民族調查”，《古代銅鼓學術討論會論文集》，文物出版，1982 年。
36. 岑家梧，於《西南民族文化論叢》一書中，曾描寫水族使用銅鼓情形：“出殯時，燃爆竹，放大炮，吹喇叭，擊銅鼓。”廣州清華印書館，1949 年印行。
37. 同註 15，頁 123。
38. 黃德榮，“西漢以前的雲南烹飪”，《雲南青銅文化論集》，雲南人民出版社，3/1991 年，頁 140。
39. 王陽明的記載引自註 11，頁 20 中所提之文字。
40. 李昆聲，“百越—我國稻谷的最早栽培者”，《雲南人類起源與史前文化》，雲南人民出版社，10/1991 年，1 版，頁 365。
41. 司馬遷，《貨殖列傳》，見《史記》卷 129。
42. 見中國古代銅鼓研究會編，“古代銅鼓的用途”，《中國古代銅鼓》，文物出版

社，10/1988年，1版，頁140上所引。

43. 雲南省博物館，“近來年雲南出土銅鼓”，《考古》，1981年4期，頁339~343中有關楚雄萬家壩、昌寧達丙公社和雲縣曼品鼓的介紹文字。

44. 同註29，頁136中，說明貯貝器圖像情形，但沒指出為何墓或編號。

45. 見註7，文中汪寧生認為擺設銅鼓示眾的行為，是貴族一種宣揚宏威和誇耀權勢之當時習性。

46. 劉曉漢編，《銅鼓王》，雲南人民出版社，12/1991年，1版，頁39。

47. 以上錄自註11，頁139~141。

48. 闕勇，“滇西青銅文化淺談”，《雲南青銅文化論集》，3/1991年，頁57。

49. 張增祺，“雲南青銅文化研究”，《雲南青銅文化論集》，3/1991年，頁20，張氏認為這是古代“王會圖”的一種。

50. 馮漢驥，《馮漢驥考古學論文集》，文物出版社，10/1985年，1版，頁152~153。

51. 易學鍾，“晉寧石寨山1號墓，貯貝器上人物雕像考釋”，《雲南青銅文化論集》，3/1991年，頁279~297。

52. 同註51，頁292上說明：“先后立社”的情形是王后成爲市場之主宰，可以“出其度量淳制”亦可執行“市罰”之稽市職官。

53. 同註50，頁159。及註29，頁132。

54. 汪寧生，《民族考古學論集》，1/1989年，1版，頁299，曰：“(M12: 26)這銅鼓(平台上十六具)似原爲房內設備或裝飾的一部分。”並且也認爲該圖像是與當時儀式活動有關。

55. 方國瑜，“銅鼓考”，見《新纂雲南通志》，卷八五。

56. 同註35，作者高宗裕先生，對佤族地區某些村寨使用銅鼓集眾之情形有所描述。

57. 同註15，頁124~125，王大道同時舉《隋書》及《明史·劉顯傳》之文獻說明現代民族視銅鼓爲權力和財富的象徵，乃來自古代風俗。

58. 烏越實三郎著，段曉明譯，《倭族之源—雲南》，雲南人民出版社，12/1985年，1版，頁43。文中談到佤族斬首儀式分別在播種前的三月和秋季收穫前舉行，被斬首的人鬍鬚愈密愈好，因這意味著農作物的繁茂。

59. 同註9，頁102~103，佤族砍牛尾巴祭祀活動是用人頭和牛供奉創造萬物

的鬼——木依吉，請他得到享祭後，賜給人民今年好收成。

## 第四章 雲南古代銅鼓造型風格

### 前言

雲南古代銅鼓是滇桂系銅鼓之一支，由於其出現過歷史上最早的銅鼓，時間大約在春秋中期，地點大約在雲南中西部楚雄附近。其出土之銅鼓由於形制古樸，紋飾簡單，且經科學檢測結果，綜合多項因素之證實，近代學者都以雲南作為銅鼓起源地，而深入探究各種銅鼓的原始問題。學者研究中，除了針對出土墓穴的各種伴隨出土物的考察，和民族學、歷史學以及科學的歸納外，尤其對其形制、紋飾和斷代上的問題，都有突破性的發現。但也由於對銅鼓的深奧內涵無法完全理解，故對形制上的分類，也因各人所立角度不同，而產生諸多不相一致的結果。故本章第一節在探究自 1902 年奧地利學者黑格爾所立下銅鼓四式的分類法以來，歷經各地不同時間裡，學者所探察的結果，而產生的各種分類法，作一詳細之分析。且依各家所提的各種分類方法作一檢驗，尋求較客觀性，以及科學性的分類方式，為本研究中心——雲南銅鼓之類型分類。其次，經由第一節的分析結果，重新審視雲南地區所出土或傳世的銅鼓，清理出一條明朗的分類原則，訂定標準器和確定的年代。最後，在第三章裡，針對一、二節的分析結果，排列出雲南銅鼓各地區的造型特色，以及不同時間裡所延續或轉變的造型之風格，以瞭解雲南古代文化的發展軌跡。

而在本章之研究中，有幾項原則與方法。原則上，則對歷年來學者所研究的銅鼓類型，及其分類方法採取詳細分析，客觀結論的態度。而在雲南銅鼓的分類

斷代，以及標準器的提擬，則只歸納學者的方法，尊重其分類方式，而不加以評判優劣，只針對本文所研究的雲南型銅鼓之範疇以內，不贅加涉及整個中國地區所有的各類型銅鼓，故屬於地域性的研究，以求此研究點之精確客觀，日後再旁通各類各型之銅鼓。最後，在地域性造型風格演變的研析中，儘量以可靠的出土銅鼓和可確信的斷代結果，分析在雲南地區各種類型分布的情形，以及各地區、各時代、各種類型標準器的參酌，分析出各氏鼓的造形特徵，以及在演變中尋求其變化之規律，作為銅鼓歷史研究上的記錄，以及銅鼓藝術成就在各地各時代所展現不同風格的演變情形，以瞭解從銅鼓藝術上所衍生的造型美學原則。

至於在方法上，則採取科學研究方法上的併排、比較、研究分析，以及歸納的方式。尊重各家學者所提之分類意見，經客觀的排列，和謹慎的分析比較，確實遵守考古學、民族學、科學等範疇之學術性，以求雲南銅鼓在類型上的確切地位，探究雲南銅鼓類型上明確的標準器，作為本文繼續研究上之參考。

而有關地域性造型風格的演變研究上，則針對各地可靠及可見到的銅鼓形制和紋飾的相關關係，精細的造形和紋飾圖案等相關內容，及精緻的形制和細膩的紋飾之併排比較，探究出雲南銅鼓造型上風格的演變情形，並客觀的以多種證物之舉證，瞭解雲南銅鼓古代的藝術內涵和文化精髓。

## 第一節 學者對銅鼓類型分類情形

銅鼓的類型，因其造形和紋飾的差別，以及發現年代和地區的不同；故產生大小各異，紋飾繁簡，和多樣化的內容，都蘊藏著各地區、各年代、各民族不同的意義和內涵，所以學者將銅鼓的分類，視為銅鼓研究的基礎工作。

關於銅鼓的分類目前所知的，至少有十三種以上，但其分類的範圍，大都以世界上所曾發現的銅鼓類型，為其參考的標本。也有幾項區域性的分類法，而本文所欲探究的目的，是基於前人所發表的分類方式，類別和內容，作一參考分析。然後尋求有關雲南地區發現的銅鼓被分類的情形，解決雲南地區特殊地域性的獨立分項，作為雲南銅鼓類型獨立分期的方式，以便於雲南地區銅鼓分期、和研究，始能深入研究其地域性的風格和演變情形。

### 一·學者對銅鼓分類的情形

所有銅鼓研究的專著中，都將銅鼓類型的分類研究納入其中。而也有單篇的文章，討論分類的依據、方法，和分類的情形，其考量上除了對銅鼓外在的形狀、雕像、紋飾等方面的注意外，同時，也對銅鼓的出土，或發現地之民族、年代上有了全面性的考量。目前，全國的銅鼓分類法，最新而且較為客觀的分類方式，已在 1988 年由中國古代銅鼓研究會所完成（註 1）。在這之前約早了九十八年，公元 1898 年，已有德國學者邊爾（A. B. Myer）和夫瓦（W. Foy）從事這方面

的研究工作（註2）。雖因其分類結果不受到學者重視，但其研究的方法，受到日後學者的注意，才使銅鼓的類型分式，成為至今學者仍然繼續探究的一種貢獻。在這期間，產生了十多種的分類法，各有其獨到之見解。尤其，在1902年黑格爾（F. Hegel），於《東南亞古代金屬鼓》一書中，將其所搜集到的二十二面銅鼓，以及一百四十三面銅鼓資料，依其形制和紋飾不同所作的I式、II式、III式、IV式四種主要類型之分類，成為相當重要的文獻，影響到不少學者（註3）。其分式的四種類型特徵，分別是：

第I式：鼓身（胴部）高，上部膨脹弧度大，中部垂直，下部為截頭圓錐體。鼓面以及鼓身佈滿花紋，花紋內容有人、獸、鳥、魚、植物、房屋、器具及船紋等。且於鼓面出現蛙及其他動物之雕像。

第II式：上部至中部接合點之角度，漸為“S”字形，下部繼續變為圓錐體。其鼓面上亦有青蛙或騎馬之雕像。

第III式：鼓面上多雕有小型青蛙，鼓身上部為短圓柱形，至腰部處由大突然縮小，足部呈小圓柱形。

第IV式：鼓身較為短小，鼓面上之邊緣，大部份無蛙，有少數特例出現蛙形雕像，其形狀像中國的太鼓（註4），花紋為龍、魚等動物圖案，且部份鼓上有漢字之銘文。

分析黑格爾的分類方式，有幾項事實值得吾人探討：

一·黑格爾的分類方式所依據的是銅鼓的外形和紋飾，這種分類的方式是開創歷史首例，糾正文獻上記載之不足處，且影響日後銅鼓研究上的一個主要依據

項目，是脫離古籍記載上以訛傳訛的謬誤，使銅鼓研究進入科學化方法的新境界。

二·黑氏以類型學的科學方式來研究銅鼓，才激發後代學者進一步對實物研究的興趣，尤其在考古學的研究風潮日盛之時，才興起較獨立性的銅鼓方向之研究。因此，以上兩點的敘述，是黑氏的一大貢獻，但由於考古學的方法和考古知識累積漸廣的結果，各地出土的銅鼓較多，一部份學者雖仍服膺黑氏的分類方法，來研究銅鼓其他的問題，但有些敏捷睿智之學者從新出土的銅鼓形制中，無法與黑格爾所分類的四種類型中得到印證，遂開始起疑。漸有學者對黑格爾研究的侷限性提出反駁的意見。

三·黑格爾分類的侷限性，在於其無法蒐集到後代學者所見的別型銅鼓。如1954年聞宥先生提出質疑，認為黑氏的分類法固然為大家所習用，但已不再合乎當時之所需（註5），故而分甲式（原黑格爾Ⅱ型）、乙式（原黑氏Ⅰ型）及丙式（原黑氏Ⅳ式）。自此以後，學者有各種不同的分類方式。但嚴格上來說，由於出土物日增，就連聞宥先生也無法將日後出土的大波那鼓和萬家壩鼓列入。因此，當時的分類方式皆顯其侷限而不見周延之處。

四·由於黑格爾係奧地利學者，以其慣用語詞Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ等字眼，排列中國銅鼓之類型，造成日後學者也有各種不同的分類代號，像甲、乙、丙、丁，或A、B、C、D等，此對銅鼓的研究上產生不少困擾，尤其在比較上，必須先花時間去瞭解學者分類的依據方法，再比對銅鼓的形制和紋飾，始能作進一步的研究。有鑑於此，故有學者主張以標準器之出土地名為類型命名的依據，如1982年張世銓先生以此方式（參考李定的分類方法）創立「八式」之分法（註6）。

而蘭峰於 1984 年分了“五型八式”（註 7）。其中分類法繁簡互現，故仍難以受到所有學者完全接受之程度。

從以上自黑格爾的分類法以來，所產生的一些結論和問題，至今仍然成爲銅鼓研究學者所難以解決的問題。爲了能更清楚的掌握學者們對此問題的研究心血和成果，我們仍必須回溯一些學者對此之觀點。但由於學者的分類方式或有重複，且其文獻眾多，一則爲避免重複討論，二則爲文章範圍之所限制，故取其近幾年內代表性之學者論點，於此僅取三位學者，不同方式的分類法，依其發表論文之前後順序簡述之，作爲參考。

#### 一・李偉卿三型七式分類法：

李偉卿於 1979 年在《中國南方銅鼓的分類和斷代》一文中，根據中國各地館藏約八百多面銅鼓的實測記錄，將銅鼓之類型分成三型、七式（註 8）。三型即 I、II、III；而七式則爲三型之外的附加類型，其中 I 型即爲基礎類型，其下又分 I a、I b、I c 三式；II 型是歧出類型，其下又分 II a、II b 二式；而 III 型爲綜合類型，也分 III a 和 III b 二式，故稱三型七式。其主要的特徵及關係分別簡述如下：

（一）I 型 a 式：依李氏的觀察，該式數量不多，且未見於古籍所載，雲南省博物館中收藏此類鼓有十一面之多，八面出土品。其中祥雲一面，楚雄六面，昌寧一面的發掘品，另三面則爲採集品。李氏認爲由於楚雄萬家壩的五面出土呈倒置狀態，且鼓面有煙碳，加以鼓形銅釜同墓陪葬，故判斷當時銅鼓與銅釜並存

的關係，是因為銅鼓兼作炊具。而其“形制原始，面小底大，束腰，身分三截，而足較短，有四小耳，鑄造工藝較為粗糙，含錫量低。”至於紋飾部份則以稚拙簡單的紋樣為主，鼓面上有太陽紋，其光芒之數量不定，亦有無芒者。而鼓壁內有雷紋、網紋、弦紋等幾何圖案。另有寫實的圖形為四腳尖嘴有扁形尾巴的“蜥蜴”。李氏認為 I 型 a 式鼓，因其形式簡樸，且開創了“平面、曲腰、圓底、四耳”的基本形制，以及以太陽紋為鼓面主紋，和鼓身直段分格等母題紋飾。

(二) I 型 b 式：亦在古文獻中少見，目前約有五十面，雲南約占了 75%，因其出土於石寨山及李家山兩古墓群，共有三十面之多。李氏認為此型與前者( I a )型式相同，但鼓面漸大，鼓胴部直徑最大處稍為高些，裝飾之布局改變不多，但以其熟練的技巧，製作了較前者更華茂的紋飾，故為前者之基礎下，發展出來的。初期仍以幾何紋樣為主，寫實之紋飾未見成熟，到了中後期，才產生布局複雜而紋飾繁縟。

(三) I 型 c 式：現在所知約一百面，以廣西為最，其他散見於廣東、雲南各省，其特點即：鼓腰之曲度稍減，鼓面較大，而有“唇邊”之情形。太陽紋之光芒在十二道左右，有蹲蛙，且鼓足部份有了紋飾之刻繪，主暈開始變為兩道，鼓身之紋飾暈圈帶，由直格變橫格，與前者有明顯之分野。

(四) II 型銅鼓：為古籍記錄中常見之類型，以廣西地區最多，II 型 a 式之銅鼓約在五十面左右。其特徵為：身分三段而腰部曲弧不大，鼓面甚大，而有突出之“唇邊”，太陽紋飾上之光芒小而細長，暈圈多而很密集，主暈不明顯，花紋有獸紋、騎士紋等。

(五) II型 b 式：形制與上鼓相近，但三截之分漸不明顯部份有體積大者。現存各地約五十面。紋飾較為單純，大都以二方連續和四方連續的雲雷紋為主。鼓面太陽紋，改變為餅狀之突起。

(六) III型 a 式：形制漸變特殊，收薩|完狀糲迨 Q 多有大量傳世品流入佤族、傣族地區。主要特徵是鼓面特大，腰足間界限模糊不清，扁形耳，上下端歧出而呈三角形小口。據李氏判斷，此應為失腊法所鑄造的精采佳作。

(七) III型 b 式：李氏認為是退化形式，其特徵為：體積較小，身分兩截，合範線四道，唇邊或有或無，扁形耳，中開方孔，沒有蹲蛙。其初期，主暈為游旗紋、太陽紋之芒間有漢文字〔酉〕之紋飾，足部施以葉形花紋。

在李氏的三型七式之分類中，其除了在銅鼓的共性之中，去觀察比較各式銅鼓的共同型態、質地、工藝、造型和紋飾的共同因素外，更對其形成因素的各單項內容有所分析歸納。甚至對此研究有極其清楚的結論：

“ I 型 a 式：身分三截紋飾少，好像銅釜擺顛倒。

I 型 b 式：鼓面漸大，紋飾多，鷺、牛、“羽人”舞婆婆。

I 型 c 式：面有唇邊蹲青蛙，花紋遂漸抽象化。

II 型 a 式：三足金蟾古錢紋，胴腰兩部漸不分。

II 型 b 式：體積宏大邊有“裙”，遍體密布雲雷紋。

III 型 a 式：魚鷺常伴團花紋，腰足相連不可分。

III 型 b 式：身分兩截用純銅，漢族紋樣占上風。”（註 9）

就李氏的分類法而言，優點在於將中國古代銅鼓之造形紋飾、年代族屬以及

工藝技術和沿革歷史有確切的掌握，加上李氏本身為繪畫創作者，故對於銅鼓造形之感覺分析上，有極度敏銳感。而且其採用科學發掘的出土物為主要證物，和其對傳世銅鼓見多識廣之淵博經驗，故其分析比較銅鼓之類型，有確切的實物可供對比，詳細的斷代年限可供對照，更將銅鼓的紋飾造形明確的分類，是銅鼓分類上之佳構。但在研究上，因其型式之分類方式過度考慮其連貫性與簡單性，將銅鼓類型編號以黑格爾方式，重編 I、II、III 之符號代之，雖較適合國際性語言，卻失去銅鼓之本土性質，以及易導致讀者得到抽象的概念，較不易具體而微的掌握銅鼓之確切類型。

## 二·汪寧生的 A、B、C、D、E、F 六種分類法

汪寧生先生對銅鼓類型之研究，在 1978 年一篇“試論中國古代銅鼓”之文獻中即已將銅鼓的類型，依其標準器之特徵而分為六類(註 10)。後來到了 1980 年，才將其分類之特徵及標準器表附錄於《雲南考古》一書(註 11)，故李偉卿與汪寧生兩人幾乎同時劃分了銅鼓的類型，但因李氏採自黑格爾的分類代號，而汪寧生採 A、B、C、D……的不同類型代號，為求行文及研究之便利，故將汪氏論點於李氏之後論之。

汪寧生從以往學者比較無法取得的新發掘出土資料，和各地著錄的傳世銅鼓，以其形制、花紋之明顯差異加以分類，並以六大類型分類中國古代銅鼓(註 12)。汪氏所採用的參考證據，是以各地經科學發掘出土的“標準器”，其不僅形制花紋上有特別明顯的區分，同時為了避免和前人分類上之混淆，故採以 A、

B、C、D、E、F 六個英文字母代表各類型鼓之代稱，茲依其所論簡述如下：

(一) A 型：汪氏以祥雲鼓及萬家壩鼓共六面，爲此型之標準器，流行年代約在先秦左右（公元前 8—5 世紀）。其重要的特徵爲：“鼓面甚小，胴部顯著突出。胴下有半圓形耳，足部展開，有折稜，素面，部分有簡單紋飾，不分暈，無蛙。”

(二) B 型：此型鼓之標準器列了十六個，雲南省有晉寧縣石寨山、江川縣李家山、曲靖珠街、呈貢天子廟共二十六面，貴州一面、廣西八面、越南三十面、泰國五面，總計七十面銅鼓。作爲論據，傳世鼓則有聞宥所編《古銅鼓圖錄》中第七鼓（開化鼓）（註 1 3）及廣南鼓（註 1 4）。流行在先秦至西漢間（約公元前 4—1 世紀）。B 型的主要特徵是：“鼓面仍小於鼓身，但較 A 型爲大，胴部仍略有突出，胴下有半圓形耳，足部展開有折稜，面部中心有星形光芒，主暈內飾飛鳥紋和複雜圖像，胴部主暈飾船及羽人。腰部有垂直花紋帶劃分爲若干方格，內飾羽人、牛、鳥等或空白無飾。圖像是寫實的，此外，從面部到足部布滿一道道細暈，內飾三角齒紋、同心圓紋、切線圓圈紋等，無蛙。”

(三) C 型：此型的“標準器”以晉寧 M10: 3 鼓爲最早型，貴州楊粲妻鼓及馬家灣鼓，刀靶水鼓，亦編入此型，廣西的冷水沖鼓，平道鄉鼓都屬之，流行在公元 1086 年至 1093 年以後，大約漢至宋代，其特徵爲：“鼓面等於鼓身，或稍大於鼓身，胴下有半圓形，耳、腰部增粗，足部折稜增寬。面部、胴部主暈及腰部方格均保存，其中羽人、船等寫實圖象幾何化。其它暈飾各種幾何花紋，鼓面有四蛙或牛車、騎士等立體雕像。”

(四) D型：汪氏將廣西省之綠水村鼓、鳳山鼓和桂 44 號等三鼓，列入此型，其流行在魏晉至清代，大約是在公元一、二世紀至公元七世紀以後，主要特徵大約是：“鼓面大於鼓身，腰部甚粗，半圓形，耳在胴下。足部不再展開，折稜甚寬，略存痕跡，全鼓形如圓筒。面部、鼓身無主暈，腰部亦不再劃分格，遍體細暈，飾以花瓣紋、弦紋、圓圈紋、回紋等，鼓面有四蛙或六蛙，或大蛙身上更負小蛙。”

(五) E型：流行在宋至清代，約公元十二至十六世紀，分布之省份有雲南、貴州、廣西、四川、湖南等地區，以銅鼓上鑄有紀年銘文者佔大多數，汪氏到了十五面“標準器”，以供參考，主要特徵為：“鼓面與鼓身相合，鼓身分為兩段，有一凸稜為界。耳半圓形在胴部中間，與以上諸型不同。鼓面有一個或數個寬暈，飾游旗紋、八卦、十二生肖等。邊沿常有圓釘一圈。鼓身遍布細暈，飾回紋、櫛紋、卷雲紋、蓮花紋、魚龍紋、索紋等。花紋之中或夾鑄漢字，內容為吉祥語、鑄造年代或地點等。鼓面無蛙。”

(六) F型：自明清以降，在雲南西南邊境地區的佯族流傳的銅鼓（稱罔巴茵鼓）三面，被汪氏取為“標準器”，其流行年間在公元 1767 年以後，主要特徵為：“鼓面大於鼓身，鼓身自腰以下逐漸收縮，足部折稜痕跡亦無，全鼓形如上粗下細之圓筒，耳呈三角形，在胴部中間。鼓面鼓身不再分主暈，腰部不再劃分方格，遍體細暈，飾花瓣紋、眼紋、游旗紋、谷穗紋、櫛紋和已經圖案化的鳥、魚等，鼓面有四蛙，鼓足有樹、牛頭、蜥蜴等浮雕。”

綜合汪寧生分類的整個參考資料，相當完整；由於汪氏自考古學的知識汲取分類的原理，創設“標準器”的一般器物參考點，故在其論證分類的方法上，相當清晰和周延，六大類型的分類法，能完整的概括世界各地不同類型的銅鼓，尤其在考古學方面有淵博之理解和經驗，具有可靠的科學演繹方法，故能使讀者對其分類法之接受。但汪氏為極力求與前人之分類法有所區別，故以英文字母 A、B、C、D、E、F 等六個符號代替六大類型，在研究使用上，亦犯了抽象性替代語的不便，其與黑格爾、李偉卿等人在各類型的替代語上，仍然遭到學者之非議。故其分類上雖有明確的“標準器”分界各類型之特徵，但在類型的名稱上卻適得其反。另外，由於中國古代銅鼓之總數量未可預知，學者針對目前所出土的銅鼓數量和特徵加以分類，在科學方法的研究上，其抽樣的代表鼓（標準器）是否能得到完全的代表性之問題，是吾人所擔心的。汪氏也常於文中表示“標準器”太少的疑慮，故以標準器作分類法的研究時，其重要的表徵和一定額量的銅鼓實物之收集和歸納，是作該項研究所不可忽視的。另外，在特徵的敘述時，修飾詞上曖昧不清，有模糊概括之嫌，易致讀者產生模稜兩可，而難見具體之疏忽，如在 A 型的描述上，“鼓面甚小”之“甚”字程序為何？難以想像其具體的實物體積。又在各標準器取材上的數量或多或少是一疑問，而在同類型的標準器中應有該型之主要特徵，及次要特徵分布於各鼓，如此概況之敘述，亦為籠統之失。

### 三·張世銓以出土地命名之八大標準式

張世銓針對銅鼓分式之問題，曾於 1982 年表示對前人所分類的方法及結果

上，皆有所不全。如對黑格爾的分式，使用在年代的推論上便有所困難，黑格爾只是做了主觀的臆測（註 1 5），而汪寧生和李偉卿的分式，則被認為能具體解答這類問題。但對於汪氏使用標準器的歸類方法，雖表贊同，卻表示汪氏以 A、B、C 來代替 I、II、III 之情形不妥。張氏認為目前的分類之代號太多，有紛擾亂序之缺失。

因此，以李定在《銅鼓》一文的主張，定各出土地為類型名稱的方法（註 1 6），來重新探究分類之問題。除了對李定過於簡單的分式，加深詳細分類之研究外，也從汪式的“標準器”之分類問題，再求確切的斷代歸類和型式上更精細的分類。

張氏認為以標準器的分類方法，必須以形態之特點為依據，且應以標準器的出土地名來命名。故其提出八個標準式，即萬家壩式、石寨山式、冷水沖式、遵義式、麻江式、北流式、靈山式、克倫式等。

#### （一）萬家壩式一

張氏以雲南省楚雄縣萬家壩墓葬 M23 出土的銅鼓為標準器，其年代則以汪氏文中所論斷代為據，故大約在春秋中期作為此型之斷代依據。而其特徵是：

“鼓面特別小，甚至小於最小的腰徑 7—15%，胸特別外凸，胸大於面達 31—44%，腰的縱剖面呈梯形，最小徑在上端；足部很短而足徑特大，大於面 37—52%；足沿內面多一週折邊，胸腰際附小扁耳兩對。花紋的特點特別簡單。鼓面中心凸起太陽紋，但其中二鼓僅有日體而無光芒，另二鼓的芒數不固定，分別為八芒、十八芒或複線構成；太陽紋外多為素面，僅一鼓有一道弦紋；胸足部都素面無紋，腰部僅有幾條縱線，把腰部分成空格……，內壁近足沿處有稚拙的菱

形格子紋，或爬蟲紋，簡單的雲頭紋。”（註 1 7）

此型之相同或近似者有楚雄大海波、楚萬M1、彌渡青石灣、二岔路、祥雲大波那、石M24 等出土鼓六面，及雲南省博物館和文物商店收藏的“ I 鼓 3 ”等三面。“形制簡樸，工藝粗糙，器胎渾厚，花紋簡單稚拙”，是此型的風格特質。

## （二）石寨山式一

石寨山式是以雲南晉寧石寨山古墓群出土的十九面銅鼓作為標準器，流行年代在戰國至西漢晚期，而參考汪氏前文中所論之隨葬有銅鼓的墓，中止的時間在西漢中期以前（註 1 8）。此式之主要特徵是：“其腰以下呈梯形，與萬家壩同，但在胸以上則有所變化，如鼓面大於鼓腰 5—12%，只有個別與腰徑相等。花紋較前豐富，並講究布局對稱。其布局：鼓面中心的太陽紋之外分為三部份，內、外部份飾幾何花紋形成的紋帶，中部為寫實紋；鼓身按胸、腰兩段飾花紋，腰部照例由幾何紋帶構成方格，足部素。其花紋、太陽紋都有角形光芒，芒間填以複線角形或斜線圖案，芒數不固定；所施幾何紋母題有三：

1·勾連雷紋，2·鋸齒紋或其變體櫛紋，3·點與圓圈紋等。寫實的主體紋也有三：1·水鳥紋、鷺、鳧、鴛鴦等，特別是鷺紋，多為四隻，置於顯眼的鼓面；2·頭插鳥羽的“舞人”，競渡場面；3·牛及虎等走獸紋。”（註 1 9）

此型同類鼓有雲南昌寧、曲靖珠街、江川李家山、麻栗坡、雲縣、廣南等地出土共十一面，及雲南省博物館、文物商店收藏的三面，和廣西西林、貴州赫章、四川會理出土的，外加越南、東山Ⅱ、老撾鼓、馬來西亞等鼓（註 2 0）。且張

氏依其紋飾之變化，分斷為早、晚期。早期之紋樣原始簡樸，與萬家壩晚期鼓同時並存。晚期有石M10:3號鼓，及西林鼓，老撾鼓、廣南鼓等花紋複雜、寫實、精美，是當期之特徵。

### （三）冷水沖式—

此式張氏以廣西壯族自治區藤縣蒙江公社橫村冷水沖出土一鼓為標準器，年代約在東漢晚期（註21）。雲南省博物館藏的陸良鼓，及流傳國外的雲南開化鼓，同屬此型。而在廣西桂平、平南、武宣等縣市出土的六十五面鼓，及各地博物館收藏的三十多面鼓，東南亞的四、五十面，故全世界約一百七十餘面皆屬之。冷水沖式的主要特徵是：

“鼓體較大，面徑大多有70—80餘公分，少數為60餘公分，胸不甚凸出，略大或略小於鼓面，腰上部略直，縱部面呈反弧形，最小徑在腰的中部；足部較高，足徑與面徑大小接近，上下相差不大；附寬、扁耳兩對，或在另兩方有圓莖拱形耳各一個。紋飾整體特點是瑰麗而繁縟，其最顯著的表現有四：1·鼓面周沿有四蛙，或有騎馬、騎牛、龜、立馬、水禽等造型。2·太陽紋基本固定為十二芒，芒間夾實心雙翎眼墜形紋。3·羽人紋和划船紋都發展到高度圖案化，以致變成一種幾何形態（簡稱“羽人變形紋”、“變形船紋”）。4·使用複線交叉紋、細方格紋、眼紋、羽紋、圓心垂葉紋等新花紋，其花紋密密麻麻遍布全身，直到鼓足的邊沿，當是銅鼓興旺發達時代的反映。”（註22）張氏並將一百多面冷水沖式鼓分成早、中、晚三期，早期是冷水沖式鼓走向圖案化的趨勢，開創鼓面上施以羽人之先例，如開化鼓、玉縷鼓、沱江鼓、版吞鼓、廣昌鼓等，鼓面上出

現十隻以上鷺紋，且有一暈作羽人跳舞，擊鼓、舂米之圓陣圖。中期則在鼓面上出現較為豐富之造型，如奏編鼓、牛橛、斗蛙、寶花等紋飾，明顯地有演變的痕跡。晚期則走向衰退之路，鼓面四蛙仍存，鼓胸之變形船紋，腰部之羽人變形圖案，皆漸消逝，是冷水沖式鼓的沒落階段。

#### （四）遵義式一

此鼓以貴州出土最多，故張氏以貴州省遵義市楊粲夫婦墓出土銅鼓為標準器，該墓屬南宋時期（註23）。因此型鼓數量較少，據調查約見三十五面，其特徵為：“鼓面無蛙，面沿伸於鼓頸之外，面徑、胸徑、足徑相差甚微；胸腰足各部高度約同，胸腰間緩慢收縮，無明顯分界線，體形較矮，高約為寬的60%左右，胸腰間有扁耳兩對。

花紋比較簡略。幾何紋用同心圓紋、連續角形圖案、樹葉紋、雷紋等，而主紋則為一種新形態——游旗紋。”

此式鼓大約分兩期，前期之腰部較長，足部較短，有沿用冷水沖晚期之花紋，鼓面存蛙趾四組，部份鼓之腰部之豎紋帶消失了，有游旗紋與翔鷺共存，或只有游旗紋。有的通體素面或有符籙紋，各別紋飾差異很大，是新形式之前的轉變期，到了晚期以游旗紋為主紋，鼓之腰部縮短，而有足部拉長之趨勢。其出土地點除了遵義市馬家灣外，尚有廣西桂平、雲南富寧和昆明官渡四鼓，貴州安龍，以及在雲南昭通徵集的二鼓，其他的為傳世品。

#### （五）麻江式一

麻江式鼓之數量約在九百多面，以廣西最多，而貴州、雲南、四川、廣東、

湖南西部和越南西北部的一定範圍內，皆有其製造和使用的情形。而張氏以 1956 年貴州麻江縣谷峒火車站少數民族古墓中出土之銅鼓爲該式之標準器，經考察伴隨出土的銅手鐲，鐵三腳架等物，而推定其年限在宋或明代之墓葬（註 2 4），其特點爲：

“面略小於鼓胸，體形矮扁，高僅爲寬的 57% ，胸腰與腰足間無分界線，原腰足間的凸稜升高到腰中部，成爲特殊結構，失去分界標誌意義。（其紋飾）有十二芒太陽紋，芒間複線雙合瓣紋，另有同心圓紋，乳釘，大方塊雷紋，主紋模糊約爲游旗紋。”（註 2 5）

在分期上亦分三期：（一）早期之鼓形略爲高大，使用的游旗紋之“游”較長條，游端兩角翹起。（二）中期之鼓，花紋精細，游旗紋短而呆板，鼓面、鼓身多有一、二暈櫛紋。（三）晚期之花紋，精細而種類繁多，有道光年款，吉祥短語，雙龍獻壽，以及纏枝、花卉、人物、禽獸、“風”字形符籙、莊園圖等，鼓面、鼓身皆呈櫛紋，耳部或有“萬”、“百”等字。

#### （六）北流式一

張氏取廣西北流縣出土的二十面鼓爲該式之標準器。年代約在漢至南朝之間（註 2 6）。北流式鼓的特徵是：“體形特大，面徑 68—165 公分，面沿都伸於鼓頸外，沿邊下折而形成“重簷”，胸壁斜直，最大徑偏下，胸腰際緩慢收縮，以一道凹槽分界；腰部縱剖面呈反弧形；足徑大，同於面徑，形扁，高爲寬的 52—61% ，附有圓莖環耳兩對。紋飾的特點是：

“ 鼓面環列四小蛙，通體三弦分暈，暈距疏朗而相等，鼓身暈窄” 而密，暈間

基本花紋爲雲紋，雷紋。”（註27）

後期之“重簷”縮短或僅留痕跡，蛙數有六隻、八隻或四隻大小相背的累蹲蛙，花紋之形狀有雷紋填線紋，或波浪紋、席紋、四瓣花紋連錢紋等。有些鼓耳下甚至有乘騎或立虎的造型。分布地區大約在廣西、廣東等地。

#### （七）靈山式一

靈山式鼓與北流型甚爲接近，張氏取廣東省靈山縣出土的十一面鼓爲標準器，其中綠水公社村子出土的銅鼓中，因裝有一枚“開元通寶”，而說明了此鼓入土年代爲唐（註28）。其特徵爲：

“鼓面邊沿伸於頸外較少，沒有“垂簷”，胸腰際不是環耳是帶狀扁耳。紋飾非常精美，鼓面環列六隻三足蛙，有六隻皆爲累蹲蛙，有的三隻累蹲，三隻單蛙相間，仍用三弦分量，但出現不少二弦量，量距很密，鼓面、鼓身各有三道較寬的主量，爲騎獸紋、鳥紋、鳥形紋、螳螂形紋等，主量外有“四出”錢紋、蟲形紋、席紋、四瓣花紋，邊緣飾以蟬紋。”（註29）

該型鼓以廣西、廣東各地收藏鼓約近一百多面鼓，分三期爲早、中、晚。其標準器之造型紋飾爲早期，中期以三足蛙和三弦分量，而到了晚期時，胸部曲度較圓，二弦分量，紋飾內容和布局格式和早期有繼承上之類同性關係，而加上後期發展改變所形成的形式。

#### （八）克倫式一

張氏採黑格爾之命名，以其分布之地點而論，凡緬甸、泰國、老撾，及雲南西盟、孟連、滄源、耿馬、景洪等地皆見之。張氏認爲除了雲南省博物館自西盟、

孟連等縣徵集、收藏的三十面鼓外，中國其他各地的此式鼓應自雲南流傳出去的。(註30) 此式鼓的特點為：

“面大於胸 9% 左右，腰足無分界線，近形直筒形；足徑特小，小於面 24—26%，鼓形顯得瘦高，胸部附雙叉形扁耳兩對。(其紋飾) 具有冷水沖式所使用櫛紋，同心圓紋，和面立四蛙的特色。亦受到靈山式的嚴重影響，如使用累蹲蛙、二弦分量，花紋精細，習用雲紋、雷紋、米粒紋、錢紋、水波紋、鳥紋及簡化的羽人變形紋、團花紋等(註31)。”

該式鼓自宋代以來，至今仍繼續使用之中，該式鼓的獨特裝飾是鼓側的玉樹浮雕和象、螺、松鼠、蛇等造型，有濃厚的地方性獨特之色彩。其足部常飾以動物造型，極其豐富與精美。張氏的論點受到多數學者認同，使銅鼓類型上的分類，有漸趨一致之共識。也促使銅鼓研究開展光明之坦途。

除了以上三位學者提出較具代表性的分類法之外，早先亦有聞宥先生針對黑格爾的分類提出不同的意見，而且另外提出三類分法(註32)。洪聲也在 1974 年提出四型的分類(註33)，其文將廣西所發現的銅鼓資料分為甲、乙、丙、丁四型。而黃增慶早其十年，在《廣西出土銅鼓初探》一文(1964 年)也有對廣西銅鼓作過分類研究(註34)。如文前所述，李定於 1978 年的分類法，亦有其創見性，近十年來，有關中國古代銅鼓學會的成立，不少專家學者都投入研究行列。如 1984 年蘭峰於《古代銅鼓分類及其有關問題探討》之文中，把銅鼓分成五型八式(註35)，充分顯示出學者對這方面之注重。而也有學者對分類的

類型學理論，有深入之探究，如王振鏞（1986年）即是，他並且將銅鼓分爲五型十二式之分類（註36）。這些成果都由研究學會成立以來的累積成果，使類型學的理論和實踐都有卓著成效。而能集此之主流者，是1988年由中國古代銅鼓研究會所出版的《中國古代銅鼓》整理出銅鼓八大類型之分類法，屬目前經團體群策群力而較客觀的一種分類法，其後有談論到雲南銅鼓者，也以此爲範本，而將銅鼓的類型分成八種類型，並且依其標準器之出土地而命名之。如張文勛主編《滇文化與民族審美》一書時，在第二章“銅鼓文化中的美學之光”中，即將雲南銅鼓的演變歷程提出六個（除了北流和靈山型二鼓）階段：一是古樸稚拙的萬家壩型銅鼓，爲銅鼓之濫觴期；二是精美富麗的石寨山銅鼓，爲成熟期之階段；三是瑰麗繁縟的冷水沖型銅鼓，爲發展期階段，四是簡陋草率的遵義型銅鼓，爲中衰期階段；五是形小扁矮的麻江型銅鼓，爲漢化期階段銅鼓；六是修長輕薄之西盟型銅鼓，屬晚期銅鼓（註37）。以此之分式似乎有其理解上之方便，且鼓形與名稱之連貫性很緊密。故王大道於《雲南銅鼓》一書中，亦以“中國古代銅鼓研究會”所編列之八類型，扣除雲南本地無出土過的“北流”和“靈山式”兩型，共餘六大類型爲論點（註38）。其作法使銅鼓的演變軌跡有明確之面貌，而類型之區分上更見清晰而易懂。

綜觀《中國古代銅鼓研究會》所提出之類型特徵與張世銓之論點相差幾微（註39）。只在張氏所提第八型克倫鼓之名稱，被銅鼓研究會更名爲西盟鼓（同第八類型）。由於該型係以傳世品爲多，且發現在雲南邊境之西盟區佤族村寨中流傳數量甚多，故更名之舉實可認同。

由於銅鼓所存留於世之類型甚多，在二千餘年的歷史中，欲詳加分析，實有其艱難之處。由於銅鼓研究會的努力，使八大類型的銅鼓特徵，得以在標準器的共通造型紋飾上，獲得研究上之信度與效度。該會所編述的八大類型內容，除了和張氏的觀點類同之外，同時亦對各類型之時間、地域和使用的民族有所分析，茲簡錄其大綱如下：

- 1 · 萬家壩型：春秋早期至戰國早期，屬濮人。
- 2 · 石寨山型：戰國至東漢初，屬滇、勞侵、靡莫、夜郎、句町和駱越各族。
- 3 · 冷水冲型：西漢中期至隋、唐，屬僚人體系。
- 4 · 遵義型：屬唐、宋，僚人。
- 5 · 麻江型：於南宋至清末，屬壯、布依、侗、水、黎、苗瑤彝、白、土家、仡佬頭。
- 6 · 北流型：漢至南朝末，屬西甌、烏潯、俚人。
- 7 · 靈山型：漢末至中唐，屬西甌、烏潯、俚人等家屬。
- 8 · 西盟鼓：唐至近代，屬佉族、傣族，及東南亞各地民族。(

註40)

而在銅鼓的造型紋飾的研究，則每期都有明顯的特徵，以及地方性色彩。故確認可靠的出土地點和明確的入葬時間，以及掌握其造型紋飾之內涵，和出土銅鼓與傳世銅鼓之間的並存參考研究等等，將是研究銅鼓分類上的所不可忽略的。而從本章首節所提各銅鼓類型的研究概況，我們可以較易進入學者所分類之原則。

本節從學者所對銅鼓類型分類上的內容之瞭解，可從掌握整個銅鼓的型態與紋飾之特徵處，概括所有類型（八類），而對銅鼓整個發展體系上也更能掌握。本文所研究雲南銅鼓類型學之知識與方法，自前人之分類內容之閱讀，可學習到更明確的、科學的、可靠的分類方式，且作為本文繼續研究方向上之定位。

李偉卿所提出「銅鼓分類命名對照表」

分類者	分類	資料	出處
黑格爾	I 型   II 型   III 型   IV 型	東南亞之古代金屬鼓	
	(包括 I → IV 過度型)   (包括 II → IV 過度型)	鄭師許《銅鼓考略》，中華	1937
聞宥	乙式 (西式)   甲式 (東式)   丙式	《古銅鼓圖錄》，上海	1954
雲南省	甲式   乙式   丙式   丁式	《館藏銅鼓圖錄》，雲南人民出版	
博物館			社，1959
黃增慶	二型   三型   一型   四型	《廣西銅鼓初探》，《考古》，	
			1964 年 11 期
洪聲	丙型   乙型   甲型   丁型	《廣西古代銅鼓研究》，《考古學	

| | | | | | | | | | | 報》，1974年1期 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 汪寧生 | A | B | C | D | F | | E | | 《試論中國古代銅鼓》，《考古學 |

| | | | | | | | | | | 報》，1978年2期 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 李偉卿 | I型a式 | I型b式 | I型c式 | II型a式 | II型b式 | III型a式 | III型b式 | | | | | | | | |

| | | | |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |



II) | 乙式 | | 丙型 |

——|

| C | 晉寧M10:3 鼓、 | | 中期、後期 | 乙式 | | III—VII式 |

|

| | 楊粲妻鼓 | | | | |

——|

——|

| D | 靈山鼓 | II類 | 甲式(前期、後期) | (無) | 甲型(I—IV式) |

|

| | | | | 乙型(I—III式) | |

——|

——|

| E | 楊粲鼓、紀年諸鼓 | IV類(包括中間類型 I— | 丙式 | 丁式 | 丁型(I—

IV式) | |

| | | | IV、II—IV) | | |

|

——|

——|

| F | 西盟鼓 | III類 | | 丙式 | (無) |

《古銅鼓圖錄》 |



本文作者所提雲南古代銅鼓分期與各家對照表

分類者	分類	資料出處
黑格爾	I型   II型   III型   IV型	《東南亞之古代金屬鼓》，引自 （包括 I → IV過度型）   （包括 II → IV過度型）   鄭師許《銅鼓考略》，中華， 1937
聞宥	乙式（西式）   甲式（東式）	丙式   《古銅鼓圖錄》，上海，1954
雲南省	甲式   乙式	丙式   丁式   《館藏銅鼓圖錄》，雲南 人民出版 博物館   社，1959



—————  
|—————|

| 中國古代 | | | 冷水沖型 | | | | 《中國古代銅  
鼓》，文物出版社， |

| 銅鼓研究 | 萬家壩型 | 石寨山型 |—————| 靈山型 | 北流型 | 西盟型 | 麻江型 | 1988年10月  
|

| 學會 | | | 遵義型 | | | |  
|

—————  
|—————|

| | | | 第三期 | | | | 註：雲南古代銅鼓之分期  
|

| 本文作者 | 第一期 | 第二期 |—————| 未在雲南省出現 | 第六期 | 第五期 |  
|

| | | | 第四期 | | | |  
|

—————  
|—————|

--	--	--	--	--	--	--	--

類型 | 器名 | 出土地點 | 數量 | 製作年代 | 入土年代 | 收藏單位 | 備註 |

--	--	--	--	--	--	--	--

A	大波那鼓	雲南祥縣大波那村	1		約公元前5世	雲南省博物館	墓葬碳14年代： 紀   495±85B. C. °
---	------	----------	---	--	--------	--------	-------------------------------

	萬家壩鼓	雲南楚雄縣萬家壩	5		約公元前8～	雲南省博物館	墓葬碳14年代： 5世紀   415±95、450± 90、480±90、 760±130、765 ±135B. C. °
--	------	----------	---	--	--------	--------	---

--	--	--	--	--	--	--	--

B	石寨山鼓	雲南晉寧縣石寨山	16		約公元前3～	雲南省博物館	2世紀
---	------	----------	----	--	--------	--------	-----

	李家山鼓	雲南江川縣李家山	8		約公元前4～	雲南省博物館	3世紀
--	------	----------	---	--	--------	--------	-----

	珠街鼓	雲南曲靖珠街	1		約公元前3 ~	雲南省博物館	
	(M41)			2世紀			
	天子廟鼓	雲南呈貢天子廟	1		約公元前4 ~	昆明市文管會	
				3世紀			
	可樂鼓	貴州赫章縣可樂祖	1		約公元前3 ~	貴州省博物館	
		家老包		2世紀			
	貴縣中學鼓	廣西貴縣中學	1		約公元前1世	廣西博物館	
				紀			
	普馱鼓	廣西西林縣普馱村	4		約公元前2世	廣西博物館	
				紀			
	羅泊灣鼓	廣西貴縣羅泊灣	2		約公元前2世	廣西省博物館	
				紀			
	甘蓮村鼓	廣西田東縣甘蓮村	1		約公元前3世	廣西省博物館	
				紀			
	東山鼓	越南清化省清化縣	20		約公元1世紀	越南歷史博物	
	(巴若特發掘)	東山村				館	
	東山鼓	越南清化省清化縣	2		約公元前2 ~	巴黎 Cermushi	
	(陽土發掘)	東山村			1世紀	博物館	
	密山鼓	越南清化省密山			約公元1 ~ 2	越南清化省文   據稱出土於東漢	
				世紀	化司	磚墓中。	

| 越溪鼓 | 越南海防水亢縣越 | 1 | | 約公元前5 ~ | 越南歷史博物 | 出土船棺墓中， |

| | | 溪村 | | | 4世紀 | 館 | 其碳 14 年代距今 |

| | | | | | | | : 2330±100、 |

| | | | | | | | 2415±100、 |

| | | | | | | | 2480±100。 |

| 永寧鼓 | 越南清化省永樂縣 | 1 | | 約公元1 ~ 2 | 越南清化省文 | 據稱出土於東漢 |

| | | 永寧社 | | | 世紀 | 化司 | 磚墓中。 |

| 鼎鄉鼓 | 越南義安省義 縣 | 4 | | 約公元1世紀 | 越南義安省文 | 墓葬碳 14 年代為 |

| | | 鼎鄉 | | | | 化司 | 距今 1990±85。 |

| 翁巴鼓 | 泰國北碧府翁巴洞 | 5 | | 約公元前2世 | | 據信銅鼓與附近 |

| | | 穴 | | | 紀 | | 船棺有關。船棺 |

| | | | | | | | 年代為距今 2180 |

| | | | | | | | ±100。 |

|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

+

| C | 石寨山M10:3 鼓 | 雲南晉寧石寨山 | 1 | | 約公元前1世 | 雲南省博物館 | |

| | | | | | 紀 | | |

| 冷水沖鼓 | 廣西藤縣橫村冷水 | 1 | | 約公元1世紀 | 廣西博物館 | 鼓內有四耳陶罐 |

| | | 沖 | | | | | 一件，經鑑定為 |

| | | | | | | | 東漢早期物。 |

平道鄉鼓	廣西金秀縣平道鄉	1	約公元 4 ~ 6	廣西博物館	鼓內有黃釉陶碗
			世紀		，經鑑定為南朝
					物。
楊粲墓鼓	貴州遵義市皇嘴	2	公元 1086   公元 1247 年	貴州省博物館	鼓身見“元祐通
			~1093 年		寶”錢痕跡。墓
			或以後		立於淳祐七年。
馬家灣鼓	貴州遵義馬家灣	1	約公元 10 ~ 13	貴州省博物館	
			世紀或以後		
刀靶水鼓	貴州遵義刀靶水	1	約公元 10 ~ 13	貴州省博物館	
			世紀		
蒙村鼓	越南寧平省儒關縣	1	公元 1 ~	越南寧平省文	據稱鼓面有錢紋
	蒙村		2 世紀或	化司	，與東漢磚墓常
			以後		見錢幣相似。
甘榜雙溪朗鼓	馬來西亞雪 峨州	2	約公元前 5 世		鼓下木板（船棺
	甘榜雙溪朗		紀至公元 1 世紀		殘骸）破 14 年代
					：485±95B. C.
					~100±90A. D.



+

| D | 綠水村鼓 | 廣西靈山縣綠水村 | 1 | | 公元7世紀或 | 廣東省博物館 | 鼓內出“開元通 |

| | | | | 以後 | | | 寶”錢一枚。 |

| | 鳳山鼓 | 廣西橫縣六合大隊 | | | | |

| | | | 鳳山 | | 1 | | 約公元1~4 | 廣西博物館 | 鼓內出當地東漢 |

| | | | | 世紀 | | | 魏晉墓葬中常見 |

| | | | | | | 黃釉陶片。 |

| | 桂44號鼓 | 廣西岑溪 | 1 | 公元1~ | | 廣西博物館 | 鼓身有五銖錢紋 |

| | | | | 2世紀或 | | | |，形制如東漢五 |

| | | | | 以後 | | | 銖。 |



+

| E | 谷峒鼓 | 貴州麻江縣谷峒車 | 1 | | 約公元12~16 | 貴州省博物館 | |

| | | | 站 | | | 世紀 | | | |

| | “天元”鼓 | | | 1 | 公元1378 | | 廣西博物館 | 鼓面有銘：“天 |

| | | | | ~1387年 | | | 元孔明”、“福 |

| | | | | | | 壽進寶”。 |

| | “成化十五年” | | | 1 | 公元1479 | | 廣東佛山市博 | 鼓身有銘：“成 |

| | 鼓 | | | 年 | | 物館 | | 化十五年”。 |

| | “萬曆元年”鼓 | | | 1 | 公元1573 | | 貴州省博物館 | 鼓面有銘：“萬 |

			年			曆元年”、“孔
						明置造”。
	“康熙二十一年		1	公元 1682		雲南省博物館   鼓身有銘：“康
	”鼓		年			熙三十一年 在
						壬戌孟春造鑄”
						。王朝紀年與干
						支不合，故知 “
						三” 應為 “二”
						之誤。
	“嘉慶三年”刻		1	公元 1798		廣東省博物館   鼓身有鑿刻銘文
	銘鼓		年以前			：“嘉慶三年王
						家 同古（銅鼓
						），錢四千文，
						米三十斤，錢一
						千五百文。嘉慶
						三年戊午年三月
						十六日王家□□
						□吳長記”。
	“嘉慶戊寅年”		1	公元 1818		四川省博物館   鼓面有陰刻銘文
	刻銘鼓		年以前			：“大清嘉慶戊



						“萬代進寶”、
						“永世家財”銘
						文。
	“道光八年”鼓		1	公元 1828	廣西博物館	鼓面主量有“道
			年			光八年建立”、
						“萬代進寶”、
						“永世家財”銘
						文。
	“道光十年”鼓		1	公元 1830	上海博物館	鼓面主量有“道
			年			光十年建立”、
						“萬代進寶”、
						“永世家財”銘
						文。
	“道光十二年”		1	公元 1832	維也納宮廷博	鼓面主量有“道
	鼓		年		物館	光十二年建立”
						、“萬代進寶”
						、“永世家財”
						銘文。“十二”
						兩年上下排列。



+

| F | “岡巴茵”鼓 | | 3 | | 約公元 1767 年 | | U·居勒爾氏藏 |

| | | | | | | | | 品。據稱得自 “ |

| | | | | | | | | 岡巴茵” (Bang |

| | | | | | | | | -Pa-in) 王宮 |

| | | | | | | | | 。按阿瑜陀耶王 |

| | | | | | | | | 朝確在此地建有 |

| | | | | | | | | 王宮，約 1767 年 |

| | | | | | | | | 左右緬甸侵秦時 |

| | | | | | | | | 被焚。 |



」

## 第二節 雲南銅鼓類型

### 一·雲南銅鼓類型研究的探討

從本章第一節所論的各家對銅鼓類型的分類之中，我們大致發現到幾項原則，是學者專家普遍所遵循的，如類型學知識的掌握、科學發掘品的證據、文獻上記載的參照等三大範圍，而其所涵蓋的內容，則必須有考古學、民族學、工藝學、史學、美學等科學與知識。由於今日科學上論證和實驗，是以「量」的調查配合「質」的研究，作綜合性的分析判斷，故科技整合的研究理念，成為科學客觀化研究所必須。而學者在類型學的運用和解釋，也無不有此趨勢。

由於黑格爾的分類研究，開創銅鼓研究自混沌而清朗的局勢，加上聞宥及其他學者的分析判斷，開始將科學發掘出土的銅鼓作了更完整的歸納。到了最近《中國古代銅鼓研究學會》各省會員結合世界各地學者專家們之鑽研，使銅鼓研究有新的局勢，如上文所提李偉卿、汪寧生、張世銓等人對銅鼓類型之研究都有超前之貢獻。雖本文所研究的範圍，只是中國古代銅鼓的一部份，但由於其等研究有所含蓋，故對本文提供了最佳之協助和參考方向。而王大道先生與張文勛先生更大膽的提出了雲南銅鼓六大類型之說法，以及雲南省博物館館長李昆聲先生對此贊同之表示。使筆者嘗試以雲南的出土與傳世銅鼓，歸類為六大類型，在考量此問題時，由於有幾項分類原則支持，茲分述如下：

### （一）紋飾造型成爲分類上的基本元素：

由於各家學者對於銅鼓的分類，自黑格爾時便將銅鼓最明顯的造型、紋飾之內容分類，歸納之後而提出 I、II、III、IV 等四種分類。自此之後，儘管新出土之銅鼓數量驟增，而增加了更簡樸雅拙的造型（如萬家壩鼓），改變了黑格爾歸類上之不足，引起聞宥等學者之重新劃定類型，但基本的分類原則，以造型紋飾作爲比照解釋的參考依據至此開始。雖歷經科學儀器之檢測方法實用的今日，由於其方法所需之人力、物力和時間頗巨，且有其測試上之困難度與可信度，故學者以造型紋飾的特點之歸納，推演出各期類型之特徵，仍有其研究上之實質意義。而就藝術史的角度而言，蒐集古文化之遺存，分析古代器物之造型特徵和紋飾美學，以及鑽探其歷史演變之風格，比較古代民族之工藝技術，作爲解釋古代藝術之內涵及意義，有其知往鑑來之價值。故本文在類型分期判斷上，亦在求歸納各類銅鼓造型紋飾之特徵意義。

### （二）科學檢測方法配合考古學知識斷代依據的時代意義

由於新時代的科學發掘方式和科技的檢測更新，使考古物得到確切的斷代，已是現代文物考古上的時代產物，舊式研究以古文獻參考的方法，漸受到學者的質疑。尤其，古代文獻書籍上所載的研究結果，或登錄資料，常有以訛傳訛之說，使現代的學者在研究上採取更嚴謹之角度，率皆以新出土文物的實物，作爲論證之依據。尤其在銅鼓類型的斷代上，都能得到較正確客觀的推論。如在斷代上，常以墓葬中伴隨出土物的科學檢測，作銅鼓年代推測的方法。本文依此學者之

斷代方法，以及經過《中國古代銅鼓研究學會》對各類型銅鼓所歸納的結果（註 4），作為本論文之主要依據。

### （三）銅鼓製造材質與技術研究，對歷史沿革上之佐證

探討銅鼓類型上的分類問題，除了對造型紋飾的歸納判斷，科學檢測的斷代依據外，透過銅鼓製作的材料合金和工藝技術之分析，也成為類型學研究上的另一重要佐證資料。因為銅鼓之材料合金成份，隨各時代、各區域的青銅文化發展應有其相關性。如萬家壩型銅鼓所分布地區，為滇中偏西的楚雄、祥雲、彌渡一帶。而此區之銅、錫、鉛礦產豐富，而當時的出土銅器的檢測結果，顯示以低鉛錫的青銅和紅銅器為主，其合金成分正與銅鼓相同。而其紋飾簡單，造型粗糙的情形，正顯示出雲南早期青銅文化的一般鑄造技術。到了秦漢之際，由於雲南接觸到南方民族的傳統文化與中原較先進的技術影響，產生了當時純銅、純鉛、純錫，並使用兩種或三種配製的合金，所鑄造的青銅器。而銅鼓的造型更顯優美之比例，紋飾生動活潑之特徵，成為石寨山型受到青銅文化技術進步的結果之明顯證據（註 4 2），故在銅鼓類型之演進歷史探討上，本文參酌各類型銅鼓之合金成分，以及工藝技術上之成就。

### （四）銅鼓製造與使用民族之推論

雲南銅鼓類型六大類中，有不少古代民族的使用記載之資料，除了透過科學發掘品的考古證實其可靠的年代之外，為了更進一步的分析古代民族生活之面，

對各類型銅鼓的製造和使用民族的分析瞭解，也是本文在從事類型分析上所考慮的。如《中國古代銅鼓研究學會》所歸納的結果顯示，萬家壩類型的鑄造和使用者是濮人，而石寨山型銅鼓的鑄造者為滇、勞浸、靡莫、夜郎、句町和駱越等族的推斷（註 4 3）。尤其，因為麻江型鼓所屬民族甚眾，有關屬於雲南省境之族屬應有彝族、白族較屬正確。本文作一類型分期上參考性之探索。

而雲南銅鼓的類型在整個中國銅鼓體系而言，是獨屬於滇系銅鼓中之大支，有其地域性之獨特風格，必深入各種學識之綜合，如科學、考古學、歷史學、民族學等整體性之考慮研究，始可理出明確的方向，本文依以上所提四項作主要之研判內容，期能作客觀的分析。

## 二·雲南銅鼓型分期之研究

雲南青銅文化的發展，使銅鼓的製作受到影響，但雲南的青銅文化開始於何時？除了目前所能發現在公元前 7 世紀至前 6 世紀（約春秋中晚期時候）出自墓葬的一批具有獨特風格的青銅外，無法得到比此更早的器物來證明。故在 1975—1976 年楚雄萬家壩，以及 1961 年祥雲大波那兩墓的青銅器出土物，成為雲南最早青銅的文化遺存（註 4 4）。但青銅文化之發展歷史與銅鼓文化有兩種發展上之分途，就青銅文化而言，從發展到成熟的階段，其類型可分滇池地區、洱海地區

、滇西北地區和紅河流域地區四種不同的類型（註 4 5）。而雲南銅鼓文化類型，如上文所述依各家說法可分為六大類型，筆者為使雲南銅鼓這支滇系銅鼓有較完

整且連貫的發展脈絡，特以六大期作為雲南銅鼓發展類型上之分野，各期皆有其類型上的獨特風格。

(一)第一期：即學者所稱之萬家壩型銅鼓，其具有同期墓葬出土的銅釜之形式，故本文稱此期為「倒釜形鼓」以象徵其特殊之造形。而其屬於雲南目前所出土銅鼓中之最原始型。其標準器可以楚雄萬家壩型，與祥雲大波那銅鼓分別代表之，是雲南銅鼓文化的發源期與發展期。

(二)第二期：即學者所稱之「石寨山型」，因其鼓身之造形自萬家壩型發展而來，故有類近之處。本文遂捨其造形而取其寫實之紋飾，稱之為「寫實鼓」。本期之標準器可以石寨山型銅鼓代表之。其與李家山型成為雲南銅鼓發展上，達到成熟寫實之階段。

(三)第三期：即學者所稱之冷水冲型，雲南出現此類銅鼓不多，可以陸良小西營出土之銅鼓為例；因其鼓胸呈現半剖面圓形之特徵，且有蛙飾四隻出現於鼓面之情形產生，本文依其造型之特徵稱之為「半胸蛙鼓」，「半胸」則為鼓胸之特徵為半圓形之剖面圖形，「蛙」字代表其鼓面上有蛙飾出現，本期鼓是自第二期發展而來，而另外產生一種獨特的型態。

(四)第四期：此期鼓即學者所稱之遵義型鼓，與第三期鼓比較不同之處，在其鼓身的造形以及紋飾上，有簡化之形式和圖案式符號出現，整個造形風格之特徵，在鼓腰間收縮或膨脹；故本文取此特徵稱之為「變腰鼓」。是居於第四期與第五期鼓的中間形式。

(五) 第五期：此期鼓在雲南省博物館中收集最多，即學者所稱之麻江型鼓，從第四期鼓變化而來，而產生的一種融合本土文化與中原文化後的一種新型態。由於其鼓面上首先出現漢式文字之銘文，故稱之為「銘文鼓」。

(六) 第六期：由於從唐至近代在佤族、傣族以及東南亞各地，出現一種不同於前列五種類型的新型態鼓（或稱西盟鼓），其特殊的鼓身造型變成爲桶形之狀，是爲此型造形之獨特表徵，故本文稱之爲「桶形鼓」。

雲南省出現的滇系銅鼓，從春秋中期到近代二千多年的歷史之中，由於此六種型態的發源到傳播各地之情況，構成雲南銅鼓各民族在任何一個時代裡，都有其使用不同型態銅鼓的情形產生，而使銅鼓的紋飾造型也隨各時代、各族屬的改造和使用功能不同，產生了藝術史上獨具風格的青銅文化。

### **(一) 第一期——倒釜形鼓，萬家壩型**

從雲南在二千年前的原始社會生活型態中，大約在春秋戰國時期在此五百年間，已有羌、濮、越三個族群的分支在這土地上出現（註46）。羌人是分布於雲南西北部到四川西部直到陝西、甘肅、青海一帶的遊牧民族。濮人則屬中國南部和西南部的農業民族，曾參加周武王伐紂之戰。而越人則是從事農業兼漁獵的民族，分布地區在中國南方沿海和西南地區。

根據學者研究，中國最古老的原始型銅鼓出土於萬家壩古墓群，而其墓葬之中發現與銅鼓並存了大量的農業生產工具，有些工具並有雕飾牛頭的圖案，故認爲萬家壩型鼓爲濮人所鑄造和使用（註47）。因此，雲南古代最原始型的銅鼓，

製造者是居住在此地從事農業生產的濮人。此一論點，在於其地理位置的考證，以及墓葬出土物的參考和族屬遷移歷史的印證所得到的結果。從萬家壩（註 48）、祥雲（註 49）、昌寧（註 50）、彌渡（註 51）等出土的銅鼓，從形制上來看，它具有古樸原始的造型，而從碳十四的科學檢測上，它成為出土銅鼓中最早之代表，如楚雄萬家壩 1 號墓的銅鼓測定，距今約  $2640 \pm 90$  年（公元前 690  $\pm 90$  年）（註 52）。祥雲大波那木棺墓的年代也大約距今  $2350 \pm 75$  年（公元前 400  $\pm 75$  年）。故此型之年代在公元前七世紀到前四世紀之間，正值我國春秋戰國時代。

此型鼓之成為雲南銅鼓中之最原始的發展的，乃由於其年代最早，製作粗糙厚實，而鼓形之特徵具有簡樸單純的造型和紋飾，且由於此類紋飾與造型開展日後銅鼓製作上一些基本模式。據李昆聲館長統計該型之銅鼓至少有 29 面之多（註 53），李館長稱此型為早期銅鼓或萬家壩型銅鼓，是由於對此型銅鼓造型之原始性以及出土地而命名。學者也一致以此為名，但如童恩正先生則以萬家壩和石寨山型同稱早期鼓（註 54）。日本今村啓爾先生，則稱此類為先黑格爾 I 式銅鼓（註 55），以補救黑格爾分類中的遺失。而此型相當於汪寧生先生分類中之 A 型鼓（註 56），以及李偉卿先生分類中之 I a 鼓（註 57）。由於早期的學者未能見到比石寨山型更早期的銅鼓，因此也有稱晚於萬家壩型銅鼓之石寨山型鼓為早期鼓，如馮漢驥教授即是（註 58），本類型稱‘原始發展型’，即指萬家壩型銅鼓，因具有最早之製造年代，古樸造型與紋飾之基本母型，故稱之。

## 1 · 第一期鼓之特徵

此型鼓之代表標準器，在雲南楚雄萬家壩古墓群中出土，從其標準器上之紋飾特徵，大約有幾項：

(1) 鼓面直徑小於鼓胸，且小於鼓腰。如楚大M1:11 號鼓，係楚雄縣大海波出土，其鼓面徑為 26.5 公分，而鼓胸徑為 44，鼓腰為 30.7 公分，鼓面小於胸及腰之直徑，是原始型鼓一大特徵。

(2) 鼓胸突出，自胸間最大徑處劃一直線，則上半部斜度急於下半部。而此中間線偏下方，胸之縱線距離大於鼓足之長，故外型有頭重腳輕之感，特覺古樸鈍重。

(3) 鼓腰自胸下線開始呈梯形向外開展，故鼓腰部份之截斷面呈上窄下寬之梯形。鼓腰與胸間常見扁耳兩對。

(4) 鼓足自腰尾分出，足下方直徑最長，約大於鼓面 37—52%。足沿內大部份有折邊一圈。

(5) 鼓身體型矮小，高度與寬度的比例約在 41—60% 之間。

(6) 紋飾古拙簡單，鼓面太陽紋有些見芒，有些則無，部分鼓之太陽紋外有一道暈圈。鼓身之胸，足部份平素無紋，腰部有縱線分割之空格，格之下方常見粗陋之雷紋數組。

(7) 內壁有簡單紋飾，如雲頭紋、菱形格子以及四腳爬蟲紋。

(8) 器壁厚重，表面粗糙，而製作之技術水準不佳。

從第一期鼓的特徵，有幾項紋飾造型成爲後代銅鼓變化發展上的基礎，如縱

線分格的腰部布局，以及幾項簡單的雲紋、雷紋等。至於第一期鼓的粗獷外型，和四腳蟲紋圖案，以及鼓腰足處的內壁上的紋飾特色，是日後銅鼓發展所未曾發現的獨特特徵。而原始型的發展上可分幾個階段，依其年代之早晚可分早、中、晚三期，各期都有其變化之特色：

( 1 ) 第一期之早期鼓：

該型鼓之早期代表有 1964 年楚雄縣大海波出土的楚大M1: 11 號鼓，其面徑 26.5，身高 27，胸徑 44，腰徑 30.7，足徑 41.8 公分。鼓足沿邊內折，有半環徑小耳兩對，胴部最大徑偏上，鼓體素面無紋。另有 1981 年騰冲縣固東二龍山出土的騰冲固東鼓面徑 29，身高 24，腰徑 30 公分，其器壁厚而粗糙，鼓呈紫紅色，胴部之最大徑偏下，鼓體光素無紋。同型鼓中尚有雲南省博物館自雲南文物商店收藏而得，編號為 I 鼓 3 號之鼓，其面徑 35.3，身高 31.7，胸徑 51.5，腰徑 39，足徑 53 公分，鼓足沿邊內折，耳有殘失，形制與楚雄大海波鼓 II 相似，通體素面，僅腰部幾條直線紋。此型尚有廣南縣沙果村 II 號鼓。第一期之早期鼓，主要代表以大海波鼓，其他同型鼓形制與之類近，同為素面無紋，部分有太陽紋，或腰部未被分格之情形。

( 2 ) 第一期之中期鼓：

出土的萬家壩型銅鼓大部份屬於第一期之中期鼓，其形上的變化是紋飾漸增，無論在鼓面太陽紋，或腰部紋飾，更發展出銅鼓造型上裝飾美的基礎。此期鼓是原始型態中具發展性的階段。如楚雄萬家壩出土編號為楚·萬M23: 158 號鼓，面徑 47，身高 40，胸徑 65，腰徑 51，足徑 70 公分，與早期鼓一樣，鼓足

沿邊內折，且有扁耳兩對。鼓面之太陽紋呈圓形凸起而無芒，鼓腰開始有縱線分格為十，腰之下部毗連鼓足之上方有雷紋一周，鼓腰處內壁有雲頭紋 2 處，鼓身有煙熏

之痕跡，紋飾皆為凸出於鼓身之陽紋，胴部最大徑仍偏下方。故此期之發展自早期鼓之基礎而來。

而同在楚雄萬家壩出土之 M23: 160 號鼓，其面徑 38.1，身高 23.5，胸徑 51.1，腰徑 43，足徑 55 公分，形制與上鼓同，惟鼓腰之縱分線縱分二十四空格。另一 M23: 161 號鼓，面徑 41.8，身高 37.5，胸徑 55，腰徑 45，足徑 59 公分，形制上之變化是鼓面凸起的太陽紋之周圍有線畫十八個角形光芒，芒尖繞弦紋一道。鼓腰由三叉足單線縱分成十五空格，格下邊近足部處飾勾連雷紋一圈，腰部內壁飾有菱形網狀 4 處，餘與前鼓同。

此型另外有彌渡縣出土兩鼓，一鼓在 1978 年出土於苴力三岔路，面徑 26.8，身高 26，胸徑 38，腰徑 30，足徑 41.4 公分，鼓面線畫八角形之太陽紋，外圍有六道光線，線間為雙層連弧紋形成的光暈，腰之縱線分十八格，格下緣近足處飾雷紋一周，腰內壁飾對稱網紋 2 處。彌渡縣另一鼓於 1979 年在青石灣出土，面徑 34.3，身高 33.5，胸徑 50，腰徑 38，足徑 52.5 公分，鼓面為線畫六角光芒之太陽紋，此鼓在六角間有直線及箭頭符號一個，指向鼓之兩耳間，此符號曾請教大理州博物館張開遠館長，其表示此仍為目前未待解決之問題，李昆聲館長亦表示此符號有其特殊意義在，但未可確定。此為目前學者尚無法解答，成為該鼓獨特之處。

另外此型傳世鼓有雲南省博物館自文物店收集的 I 式 3 號鼓和 I 鼓 2 號。I 式 3 號鼓之面徑 30，身高 30，胸徑 41.6，腰徑 32，足徑 44.6 公分，鼓面太陽紋凸起無芒，無暈；鼓腰、足內壁分別飾有菱形網紋 4 處和羽紋 2 處，而腰之分格爲十，格下有弦紋二道。I 鼓 2 號之面徑 30.2，身高 29，胸徑 42.2，腰徑 35，足徑 46.7 公分，鼓面太陽紋凸起有芒五道，無暈，鼓身有鏽斑，腰部殘餘部份空格，數量不詳。

此型鼓之中期階段，明顯地改變了早期之單調素面鼓身，而腰間之分格，格下雷紋和內壁之紋飾，發展出此型鼓之另一特色，部份出土銅鼓身有煙熏痕跡，是銅鼓功能上作爲炊具的可能證據。

### （3）第一期之晚期鼓

此型鼓因居末期，故發展上是繼承早、中期的型態，而改造成第一期鼓過渡於第二期（如石寨山型）之間的發展階段，故有些鼓可列入此型之晚期，同時也具備了第二期早期的風格，如李昆聲先生將曲靖八塔台出土的曲八 M1:1 以及曲寧鼓列入萬家壩型鼓，應屬本期鼓，但《中國古代銅鼓》一書則歸入石寨山早期鼓（註 59）。但此二鼓仍保有晚期之特徵，故列入本型之晚期鼓說明之：

如 1975 年於楚雄萬家壩出土 M1:12 號鼓，面徑 46，身高 38，胸徑 62，腰徑 47，足徑 63 公分，足徑改變爲直口，胸腰之間兩對扁窄小耳，鼓面之太陽紋仍凸起而無紋，腰部縱線分十六空格，格下有弦紋 2 道（李昆聲記錄爲 3 道，見註 53）。紋飾皆爲陽紋，而此型晚期鼓普遍在胸部的最大橫線直徑線中心位置偏上方，是與前期鼓不同之處。而在 1964 年祥雲縣大波那出土的此型鼓一面，

編號為祥雲M1: 19 號，面徑 23，身高 27.8，胸徑 23，腰徑 23，足徑 28.2 公分，足沿亦直口，鼓面凸起四角形芒之太陽紋，扁耳兩對，鼓身無紋，胸部之最大直徑亦偏上方。1962 年於牟定小貝苴出土之牟定鼓，面徑 41，身高 33，腰徑 62，足徑 72 公分，鼓面微隆起無暈，無芒紋，腰部有羽紋 6 道，且由叉足縱線分十格，格下有雷紋，而其胸部之最大徑亦偏上方。

從第一期的銅鼓形態，造型上有如倒置之銅釜，故稱之為「倒釜形鼓」較 I 型，或 A 型，萬家壩型有幾項優點：

一則可將第一期銅鼓之用途表達出來，第一期「鼓釜並存」於萬家壩古墓葬中，鼓身有煙熏痕跡，是代表銅鼓與銅釜共用於烹煮之需，故「倒釜形鼓」是代表鼓釜並存的銅鼓用途。

二則「倒釜形鼓」的文意，可起「見鼓思釜」之聯想，由於第一期銅鼓之形制特徵與銅釜有極大類似處，故此稱乃在傳達此期銅鼓之形制特徵。

三則第一期的銅鼓，除了萬家壩出土的銅鼓之外，尚見於其他各地，不以「I 型」、「A 型」或「萬家壩型」之稱呼，是求該期銅鼓類型之明確性代詞，且具同類型鼓之形制概稱，以適用於各地出土之類似銅鼓。

第一期銅鼓，除了以「倒釜形鼓」之稱呼代表此類型鼓之形制特徵外，本期所飾於鼓面的太陽紋，鼓腰的縱格紋和雷紋等圖案，皆奠定了雲南銅鼓發展上之基礎，且為戰國以後的雲南青銅文化，開發了一個新契機。

## 2·第二期——寫實鼓（石寨山型鼓）

從第一期末期鼓的形制上看，已將第二期的大致形制規模奠定了。但第一期晚期鼓之紋飾仍具樸拙趣味，到了第二期早期鼓如：曲·八M1:1 銅鼓上鼓面有四隻爬蟲紋，置於鼓面，是將其紋飾從第一期鼓之腰足處內壁爬蟲紋移置出來，成為第二期寫實鼓之代青。故較第一期進步。

而第二期鼓，因其銅鼓標準器出土於雲南省境石寨山古墓群中，故學者稱之被石寨山型鼓，但為求形制上之變化特徵，以及該期鼓之紋飾風格特徵，故稱「寫實期」，是雲南銅鼓發展中的精緻階段。

此期鼓的主要特徵是：

### （一）形制上：

（1）胸部、腰部、足部等與萬家壩型（即第一期鼓）之形制相近。

（2）面徑仍大於腰徑，而胸部最大徑偏上方，足部邊緣無折邊，此部份與第一形鼓相同。

（3）其體型高而小。多數的身高為寬之 70% 左右。

（4）胸腰之際附有窄條瓣紋扁耳兩對。

（5）鼓身上有寫實性紋樣和幾何類兩大類。且有一定布局格式。

### （二）紋飾上：

（1）寫實性紋樣大約有翔鷺等鳥紋。翔鷺四隻位於鼓面主暈上。

（2）羽人划船者、放牧牛馬者，及立牛皆有所見。

(3) 幾何性紋飾，有太陽紋，都為銳角之光芒，芒數不定。

(4) 暈圈自弦紋開展後變化而來。

(5) 由點紋、圓圈，或鋸齒紋、同心圓紋互相組合而成。

由於此期之銅鼓特色在於其紋飾的布局和裝飾，如太陽紋常居鼓面中央，幾何紋帶只是邊緣處之襯圖，而在鼓面、鼓身的主暉部份，則飾以人物紋，綜觀此期紋飾花樣及工藝技術，皆比第一期還進步，而在紋飾的變化上，更趨於自然寫實。此期鼓斷代在戰國至東漢初（註60），製造及使用之民族有：滇、勞浸、靡莫、夜郎、句町和駱越各族，本文就滇系鼓作早、中、晚三期分述之。

#### (1) 早期鼓

第二期雲南銅鼓在造型與紋飾上，自第一期的基礎上發展而來，且走向造型精熟，而紋飾寫實之境界。但第二期的早期鼓，與第一期之晚期鼓之特徵類似，兩者相關性大，但仍然存在變化。自第二期的早期鼓開始，已明顯地表現出對第一期銅鼓起了模仿與改造之成果：如1973年於昌寧縣八甲大山出土的昌寧鼓，其面徑41，身高39.8，胸徑51，腰徑35，足徑53.7公分，胸腰之間有窄條小扁耳兩對，鼓面太陽紋凸起而無芒，無暈，胸部最大徑偏於上方，腰部由單線縱分十二空格，格下有弦紋二道，整個形制與第一期並無多大改變。

另外在曲靖八塔台於1978年出土的曲八M1:1銅鼓，面徑45.6，身高23.3，胸徑43，足徑60公分，胸部最大徑偏上方，胸腰之際有扁耳兩對，鼓面中部由單弦紋隔成三層暈圈。由內而外，分別是太陽紋、雷紋和四腳爬蟲四隻成反時鐘方向繞行，鼓腰由雙線叉足紋縱分六格，每格飾以雲頭菱形網紋，格下邊為四層

暈紋，分別是：斜線紋、雷紋、點紋圓圈紋等，使腰部分上下兩層。曲八鼓之特徵是開發了第一期鼓內壁之四足爬蟲紋於鼓面上之先例。但紋飾仍覺古樸而簡單，

是帶動第二期鼓改變風格的新型態。另外雲南省博物館收藏一面從昆明冶煉廠所收集的甲式 2 號鼓，其面徑 36，胸徑 44.5，腰徑 30 公分，因足部殘失，殘高 23 公分。有窄條小耳兩對。鼓面中心凸起三十二芒太陽紋，其芒外由兩道繩紋組成一層暈圈，圈內飾不規整雷紋圖案。

腰之上部由繩紋夾雷紋紋帶與繩紋夾折線紋紋帶縱分為六個空格，皆陽刻之紋飾，也是第二期鼓的代表。從第二期的早期鼓來觀察其紋飾，仍具有第一期晚型鼓之古樸特徵，尤其曲·八M1:1 號鼓之四足爬蟲紋與第一期的內壁紋飾風格很接近，而鼓身上之雲頭菱紋也同樣具有其古樸特徵，雷紋則延續第一期之明顯裝飾，只是從曲·八M1:1 號鼓的點紋、圓圈紋，以及鼓面，鼓腰之裝飾形式，為寫實期奠定了裝飾風味之開端，使寫實期銅鼓漸漸在紋飾的變化上，產生多樣化、生動化的寫實風格。

## （2）中期鼓

第二期鼓到了中期，在鼓面有了翔鷺，暈圈加繁，裝飾更多，而鼓胸部份開始產生了羽人，船隻的裝飾，真正進入第二期鼓寫實生動的陰刻紋飾。

如石寨山出土M11:2 號鼓（註 6 1），其面徑 39.5，胸徑 48.5，腰徑約 37 公分。足部及鼓耳殘失。鼓面太陽紋模糊，有結疤。主暈素面，其外環繞內外向鋸齒紋夾勾連雷紋。鼓胸上部飾鋸齒紋夾雷紋紋帶，胸下部裝飾四組船紋，每船

上刻劃有三、四個人，人皆裸體、椎髻。皆陰刻之技法。

另外一面編號為：石·M11:2 號鼓，也是雲南省晉寧石寨山出土，面徑 36，胸徑 42 公分。腰殘，足部及鼓耳均失。鼓面由二或三弦分成七暈：第一暈太陽紋十二芒，芒間填羽紋；第二、三暈為羽紋；第四暈為主暈，飾五翔鷺；第至七暈為鋸齒紋與斜線圖案。胸上部飾鋸齒紋，胸下部飾六船紋，其船兩頭高翹，每船有一頭戴羽冠、裸體、手執鷺羽的人。皆以陰紋刻劃出生動的人物鳥羽圖案。

而在編號石·M3:3 號鼓。面徑 40.6，身高 32，胸徑 46.8，腰徑 35.5，足徑 51 公分。繩紋夾耳兩對。鼓面太陽紋十芒，芒間填複線角形紋；第二暈點紋；第三暈飾四翔鷺；第四到六暈為鋸齒紋夾同心圓紋。胸上為鋸齒紋紋帶，下為四組船紋，船上的人像大多模糊，但隱約可見者為裸體、椎髻。鼓腰由羽紋分為兩半，其中花紋模糊；腰下飾點紋與鋸齒紋。都屬陰刻紋飾。

尚有同屬本期而出自晉寧石寨山的幾面鼓，如：石·M15:7 號鼓，其面徑 32.8，身高 28，胸徑 38.8，胸徑 29，足徑 40.2 公分。胸腰際有繩紋夾耳兩對。鼓面中部一大孔，主暈飾四翔鷺，其外為點紋、鋸齒紋夾勾連圓圈紋。胸上與腰下飾點紋鋸齒紋。胸中部飾四組船紋，每船上有三個裸體、項髻的人像。腰上部用紋帶縱分為十格，其中四格飾一高峰牛紋。此鼓鼓面陰紋，胸、腰陽紋。

而石·M14:1 號鼓，其面徑 40.7，身高 31.2，胸徑 46.4，腰徑 34，足徑 48.1 公分。繩紋小扁耳兩對、鼓面中心太陽紋十芒，芒間填斜線；第二、三暈為勾連圓圈紋；第四暈為主暈，飾四翔鷺；第五、六、七暈為鋸齒夾圓圈紋。胸上及腰下飾鋸齒夾圓圈紋；鼓胸中部為四組船紋，每船上有四個裸體的人像，其

中二人戴羽冠，二人披髮。腰上縱分成八格，每格立有舞人，頭戴羽冠，手執干威。鼓面爲陰紋，胸腰爲陽紋。

而石·M14:18 號鼓，其鼓出土時腰足部分殘缺。面徑 27.8，身高 23，胸徑 30.8 公分。辮紋夾耳兩對。鼓面共六暈：第一暈又陽紋十芒，芒間爲複線角形加圓圈紋；第二暈變體雷紋；第三暈爲主暈，翔鷺紋；第四、五、六暈，點紋夾同心圓紋紋帶。胸上部與腰下部爲點紋、鋸齒紋；腰上部由紋帶縱分爲八格。皆陽紋。另在胸、腰、足部均刻有動物紋，已鏽蝕不清。

編號石·M17:4 號鼓，此鼓的鼓面、足部與鼓耳均失，腰爲殘片。由領口測定面徑 40，胸徑 49.6，腰徑 36 公分。鼓胸上部飾點紋、鋸齒紋夾雷紋紋帶，其下環列牛紋八只和一周點紋。皆陰紋。腰紋鏽蝕不明。

而石·M13:2 號鼓，面徑 36.4，身高 28.5，胸徑 43.6，腰徑 29.5，足徑 45.4 公分。胸腰際有辮紋小扁耳兩對。鼓面中部破孔，僅剩最外三暈飾鋸齒紋夾點紋。胸上部與腰下部飾鋸齒紋夾點紋，胸下部飾六組船紋，腰上部由鋸齒紋或網紋縱分爲九個空格，皆陰紋。

編號石·M13:3 號鼓，鼓面殘失，胸部殘破，腰徑 32.5，足徑 50，殘高 28 公分。胸腰際有辮紋小扁耳兩對。鼓胸上部有點紋、鋸齒紋，下部有船紋，船間添刻舞人、武士、孔雀、魚蝦等紋樣。腰部分爲十格，格中原鑄牛紋，後又添刻騎士、武士、虎、孔雀、猴等紋樣。皆陰紋。此鼓紋飾極其精緻和難得。

石·M16:1 號鼓，面徑 29，身高 23.8，胸徑 34，腰徑 25，足徑 37.2 公分。胸腰際有窄條粗辮紋小扁耳兩對。鼓面由兩道弦紋分成五暈：當心一暈內爲十芒

太陽紋，芒間填斜線；第二暈爲勾連圓圈紋；第三暈爲主暈，飾四隻翔鷺紋；第四、五暈爲內外向的鋸齒紋。鼓胸上部及腰下部相對備以上下向的鋸齒紋。胸下部飾雙弦線。腰上段由斜方格網紋帶縱分爲八個空格。皆陽紋。

而石·M16: 3 號鼓，出土時，鼓面當心爲破孔，鼓形尺寸紋飾與上鼓相同。而在第二期中另外有江川縣李家山，出土數面寫實期之銅鼓（註 6 2），造型紋飾都與石寨山所出土的同期鼓。

如：江·李M24: 36 號鼓，其面徑 39，身高 31，胸徑 44.5，腰徑 31，足徑 47.5 公分。繩紋小扁耳兩對。鼓面以二弦分成六暈：第一暈太陽紋十芒，芒間填以複線角形圖案；第二暈爲主暈，飾翔鷺紋；第三至五暈飾鋸齒紋夾點紋。鼓胸及腰下部鋸齒夾點紋，腰上部縱分爲八格，格間飾舞人。紋皆陽紋。

另外編號爲江·李M24: 60 號鼓，其面徑 37.9，身高 31.5，胸徑 44.9，腰徑 36，足徑 47.5 公分。此鼓花紋除幾何紋帶中爲勾連圓圈紋與上鼓微異外，餘均與上鼓同。

而江·李M24: 42 A 號鼓，面徑 44.5，身高 34，胸徑 48.6，腰徑 38.3，足徑 47 公分。瓣紋小扁耳兩對。鼓面中心太陽紋，十芒，芒間填斜線。第二暈爲主暈，飾七隻翔鷺。第三至七暈飾有點紋、鋸齒紋夾同心圓紋。鼓胸上部與腰下部爲點紋、鋸齒紋夾同心圓紋。胸下飾四組船紋，其中三船上有四個裸體、項髻的人像；另一船上有五人，其中有三人裸體，另二人頭戴羽冠。船間有鷓鴣和魚紋。腰上部由勾連圓圈紋帶縱分爲八格，其中七格飾高峰牛和水鳥，一格爲磨鞞圖，人物皆頭戴羽冠、裸體。皆陰紋。

編號爲江·李M24: 42 B 號鼓。其面徑 39.8，身高 30，胸徑 47.8，腰徑 37，足徑 50 公分。瓣紋小扁耳兩對。鼓面太陽紋十二芒，芒間填斜線。第二暈同心圓紋。主暈光素。第四至六暈爲鋸齒夾同心圓紋，胸上腰下飾鋸齒夾同心圓紋，鼓胸中下部飾四組船紋，每船上有四個戴羽冠、裸體、划槳的人。腰上部縱分成八格，其中二格飾立牛，三格爲羽人舞蹈圖，三格素。皆陽紋。

另外江·李M23: 10 號鼓，面徑 26，身高 21.5，胸徑 32，腰徑 25，足徑 35.9 公分。胸腰際有粗瓣紋窄條小扁耳兩對。鼓面用雙弦分成四暈。當心一暈破孔，僅見太陽紋的部分角芒及芒間斜線紋。第二暈爲主暈，飾翔鷺紋四。第三、四暈爲內外向鋸齒紋。鼓身花紋與石寨山M16: 1 的鼓身花紋相同。

而江·李M23: 30 號鼓，面徑 25，身高 20.9，胸徑 29，腰徑 22，足徑 33 公分。此鼓除鼓腰由斜方格網紋帶縱分成空格外，其餘花紋、布局，與以上六面鼓都是在造型紋飾上有第二期穩定性及寫實性的成熟風格，其與石寨山出土銅鼓同爲本期之精緻代表作，與早期的風格有幾項進步，除了在鼓面與鼓身的比例增大，鼓胸及腰間的紋飾加以寫實流暢的陰刻圖案，其內容更能將當時社會的民族生活情景一一入畫，且有更熟練及高技巧的青銅製造技術表現於鼓身之上，是本期鼓融合生活、藝術和民族審美內涵於一身的最佳傳統文化遺存。

如上述鼓中之羽冠裸體入物，代表著當時社會祭祀活動，划船之圖紋大涵蓋當時競渡，戰鬥或另一種祭祀儀式，傳達古老民族社會的生活習俗。另外，剽牛圖和磨鞞圖則又是另一項風俗與生活情況，故銅鼓除了作爲樂器、炊具，陪葬禮樂更是刻劃古代民族社會實際生活，極具歷史意義與藝術價值的特別文化重物。

### (3) 晚期鼓

自早、中期的開端與發展，使第二期銅鼓製作技術達到純熟之高峰，在裝飾的圖案上也進入寫實之顛峰，而紋飾描繪內容，更顯示出製作者對當時社會生活的觀察能力，以及超絕的描寫能力，使到第二期銅鼓有極生動活潑的藝術內涵。在中期鼓到晚期鼓之間的變化，雖在造型上的變化不大，但在鼓耳的裝飾亦作了細微之變化，從瓣紋變成繩紋，而紋飾的刻劃技巧更進一步，已從中期鼓普遍的陰刻技法進展到陽刻，鼓面暈圈有增加之趨勢，如編號石·M1:58 號鼓有八暈，而廣南 1 號鼓單就鼓面即有十四暈之多。以下針對第二期之晚期鼓分作說明如：

石·M1:32A 號鼓，係雲南省晉寧縣石寨山出土。面徑 30.2，身高 23.5，胸徑 34.6，腰徑 26，足徑 35.4 公分。繩紋小扁耳兩對。鼓面二弦分量，中心有破孔，但尙可見主暈飾有四隻翔鷺紋，最外兩暈爲鋸齒紋。鼓胸上部及腰下部也飾鋸齒紋，腰上部爲八個空格。皆陽紋刻描。

再如編號爲石·M1:58 號鼓，亦爲雲南省晉寧縣石寨山出土。面徑 36，身高 30，胸徑 41.5，腰徑 31，足徑 44 公分。夾耳兩對。鼓面以二或一弦分量，共八暈：第一暈太陽紋九芒，芒間填斜線。第五暈爲主暈，飾四翔鷺間四鳧鳥。第二、三、四、六、七、八暈均爲鋸齒紋夾同心圓紋。胸上與腰下飾鋸齒紋夾同心圓紋，胸下部飾六組船紋，船尾、船首翹起，各立一鳥，每船上有二至四人，皆裸體椎髻。鼓腰紋飾分爲兩部分，每部分二組船紋，船間有牛、鳥及舞人，皆陽紋所刻出之圖飾。石寨山出土同屬此期銅鼓尙有二面，屬陰刻形式。

一是編號爲石·M6:120 號鼓，其面徑 31.5，身高 23，胸徑 36.5，腰徑 27，

足徑 37 公分。腰胸際有繩紋小扁耳兩對。鼓面中央光素無紋。其外，環繞鋸齒夾同心圓心紋紋帶，紋帶上凸起小圓筩一個。鼓胸上飾勾連同心圓紋。其下飾六船紋，一船載一人，船的首尾高翹，乘者頭戴羽冠，有飄帶。鼓腰由羽紋縱分爲八格，其中兩格素，兩格飾一立牛，四格爲舞人。格下邊環繞鋸齒夾同心圓紋。紋皆陰紋。

二是編號爲石·M6:2 號鼓，雲南省晉寧石寨山出土。殘破，面徑約 31.5 公分。花紋與上鼓基本相同。

而此期到了晚期，仍可見到其他地方，所出土之第二期之銅鼓，如：雲 14 號銅鼓，雲南省雲縣下幔品出土。面徑 40.3，身高 30.5，胸徑 46，腰徑 36，足徑 48.4 公分。繩紋夾耳兩對。鼓面有十暈，太陽紋十二芒，芒間填複線角形紋。第二至四暈爲點紋夾圓圈紋；第五暈爲六翔鷺，第六至十暈和胸上部腰下部均爲點紋，鋸齒夾同心圓紋。胸中爲四組船紋，划船者頭戴羽冠、項髻、裸體。腰上縱分爲十格，其中八格有高峰水牛紋。鼓面爲陰紋，身爲陽紋。此鼓在紋飾上製作手法，兼營陰、陽兩種刻法，是較特殊的紋飾刻法。

而甲式 1 A 號鼓，係雲南省博物館收集。面徑 44.5，身高 30.4，胸徑 48.1，腰徑 36，足徑 51 公分。瓣紋夾耳兩對。鼓面紋多模糊，隱約可見太陽紋十二芒，芒間填複線角形紋。胸上與腰下飾鋸齒夾同心圓紋。胸中部隱約可見爲孔雀紋。其下飾雙行勾連同心圓紋帶。腰下縱分爲大小二十格，其四大格中各有一水牛紋，格下邊爲一周勾連圓圈紋與鋸齒紋。紋皆陰紋。

陽刻的技法到此鼓之前述銅鼓，但到甲式 1 A 號鼓，陰紋再度出現在晚期鼓

身上，也有部份陰刻，或兩者皆有的情形。而到了此期之晚期鼓，紋飾愈加有圖案化之情況，漸漸地產生了第三期的早期風格。而整個風格而論，第二期之早期仍有樸實古拙之紋飾產生，到了中期，一變早期之古樸作風，一躍而為雲南銅鼓之具有寫實風貌的裝飾風格？故中期鼓以其描繪能力，多樣化的刻劃內涵，且包含了古代民族社會生活之面貌，使銅鼓功能成為多樣性，其不僅深具文化歷史之意義，也從製作的技術之改良，使紋樣裝飾美成為珍貴的藝術文物。

而石寨山與李家山之兩墓出土銅鼓，正代表了雲南銅鼓第二期之寫實鼓的特徵。其脫離了第一期鼓之原始古樸造型，而發展為成熟穩定。紋飾上的改變，則是四足爬蟲自第一期鼓之內壁爬出，在鼓面上定型。但其定型後之紋樣，又轉變成翔鷺紋，鼓胸之處亦見（巧琢更多）紋飾，整個裝飾的內容和樣式，有大幅度增加之趨勢。

就當時的社會背景而論，正好進入秦漢時代，雲南滇池地區和滇中、滇東北及滇西的發展同中原夏商時代一樣地受到宗教的禮儀約束，原始的社會雖然解，而在人民心中對宗教的信仰熱度仍高，厚葬習俗在貴族社會中蔚為風氣，陪葬品的數量與品類激增，銅鼓殉葬之情形存在於石寨山和李家山古墓群葬之中，故銅鼓作為禮器，合於宗教信仰，禮儀兼及審美之需求（註 6 3）。製作精美、紋飾寫實生動的銅鼓於焉而生。

檢討第二期銅鼓之成就，我們至少可以發現幾項特色：

首先，就鼓身造型而言，雖鼓面仍似第一期小於鼓身，但已增擴其面積，且在面於胸接合處有摺邊，正可分出面與身之關係。而身作三部份，以長腰、厚胸、

短足之比例呈現，如上文所述，其胸部最大直徑在偏上方，自平面，接半圓胸、腰自內向外以弧狀擴展，至足部亦呈緩緩外擴之勢。此期鼓耳呈扁形，四個或四雙，偶在耳中開孔，即其特點。其次，就紋飾方面而論，鼓面紋飾達於裝飾華美之境，太陽紋之光芒多寡之等，最多可到十二芒，而鼓身之裝飾擴及胸、腰部，皆有刻描、足部因小而不見紋飾。圖案增多不少，早期是繼承第一期發展而得，中期以人物圖像，頭載羽冠、翎毛，以及長裙。除此之外，中期可見到不少動物圖像，如鳥、瘤牛。到後期才將複雜之場面簡化成圖案式，成為第三期之早期鼓同類型的寫實鼓。由於捺版印花取代以往的刻範製花，故銅鼓上圖案工整而精細（註64），成為本期之一大特徵。

### （三）第三期——半胸蛙鼓（冷水冲型）

自春秋早期到戰國初，雲南型的原始銅鼓奠定了古樸簡易的造型紋飾風格，我們以第一期或“倒釜形”鼓稱之，到了東漢初期，另一種精熟風格的新型鼓，代表了當時青銅文化顛峰時期的第二期鼓，我們取其紋飾描刻之生動真實特徵，稱之為“寫實鼓”，而到了西漢中期開始，受到政治的因素，原先擁有兵力的滇王，在漢昭帝兩次的攻擊，使雲南地區王權更迭由鉤町人取代之。而新王國在雲南地區統治時間不長，其間受僚之侵略而撤回，故將滇池地區的青銅器製造工匠挾持而去（註65）。已發展原成熟的技術和製造者，脫離滇國，迫使新銅鼓形式之出現，依其銅鼓的歷史延續軌跡來探查，自西漢至隋唐之間，在雲南製造了一種紋飾繁多且複雜的第三期鼓，此期在雲南所發現的不多，同類型的鼓屬即學

者所稱之“冷水沖”型鼓，當時發展的地點是今日雲南廣南至廣西的百色之間，故而探究此期鼓的真象，必須以廣西出土的代表器型作證論之。

而經過一段空白的發展歷程，使雲南銅鼓的鑄造技術重起爐灶，憑著精熟期的寫實風格之微乎其微的影響力量，和較為無拘束的創造過程，使第三期的銅鼓在造形上有重大的突破，如鼓面的增大及蛙飾的雕鑄，鼓胸呈半弧形狀的截斷，以及多重描刻製作的紋飾圖形，使本期的風格有幾項特徵。而學者研究此期之類型，都以廣西壯族自治區藤縣、蒙江公社橫村冷水沖山土十面銅鼓當中的一面為標準器，而依此歸納出，此型幾項特點（註 6 6）：

其形制特點是：

1. 體型高大，面徑 63.5—87.7，身高 43.7—66 公分。
2. 鼓面不出沿或略出沿。
3. 鼓胸膨脹不多，略大於面徑（不超過 10%），或與面徑相等，個別小於面徑（1—4%）。
4. 腰最小徑在中部，剖面略成反弧形，但腰上部與中部相差不大。
5. 足部較高，其高度與胸部的高度約相同。
6. 胸腰際有寬扁的瓣紋大耳兩對。有的還在另兩側附半圓空徑環耳各一個。

而其紋飾特點則是：

鼓面鑄有四蛙或間以乘騎、馬、水禽、龜等立體裝飾。

太陽紋除個別九芒、十芒外，大都為十二道銳角光芒，芒間基本為翎眼紋。

鼓面有一圈勾連雷紋及其由此衍變而來的複線交叉紋。

主暈爲高度圖案化的變形羽人紋和變形翔鷺紋。

鼓胸多有圖案化的變形船紋、鼓腰有變形舞人圖案和細方格紋，足部多有圓心垂葉紋。

有櫛紋配合同心圓紋的幾何紋帶。

但若以雲南型的各期鼓來加以比較，則產生某些不同的結果。而在整個中國將近一百四十餘面的此期銅鼓，雲南所占比例微乎其微，故爲求明確的分類，我們分此期鼓爲三期即早、中、晚，一則可以爲此期鼓年代之分類，二則對銅鼓的發展脈絡，作有延續性的傳遞歷史探討，三則從各期的發展風格，瞭解各時代的裝飾特色，以下就本期鼓三階段分述如下：

### 1 · 早期鼓

早期鼓的造形源自第二期晚期鼓之鼓身和紋飾的寫實風格，但進入本期之最早階段，則在鼓面出現蛙飾四隻，鼓胸側面圖形漸漸變爲上短弧，下長弧（圓弧）的特徵，而紋飾上尙保持第二期之晚期鼓裝飾性的情形，而有些圖形較前期（第二期之晚期鼓）爲省略，如船上已無羽人。鼓身只分空格而不加任何紋飾圖案，針對本期之早期鼓，可以晉寧石寨山第十墓出土的一面銅鼓作爲代表，該鼓編號爲石·M10:3 號鼓，其面徑 21.2，身高 19，胸徑 23.4，腰徑 17，足徑 25.5 公分。有瓣紋扁耳兩對，鼓面沿有立體蛙四隻，爲順時針環列。其上，鼓面由二弦分成五暈，太陽紋飾六芒，芒間填羽紋。第二暈同心圓紋。

第三爲主暈，光素。第四、五暈和胸上部、腰下部均爲同心圓與櫛紋。胸下部飾

變形船紋。腰上部由櫛紋與同心圓紋縱分爲八個空格，格中無任何圖案，鼓身之紋飾皆爲陽紋。

另外本期一面傳世鼓稱開化鼓，原由貴州省南部苗族頭人家中收藏，後經雲南文山（古稱開化）傳其國外（註 6 7）。該鼓之面徑 65，身高 53.5，胸徑 70，腰徑 50，足徑 71 公分。有繩紋夾耳兩對。鼓面共分十二暈，而太陽紋十二芒，芒間填翎眼紋；第二至六暈爲點紋，勾連圓圈紋夾變體雷紋；第七暈爲樂舞圖；第八暈爲點紋夾勾連雲紋；第九暈翔鷺紋；第十、十一、十二暈和胸上部、腰下部爲點紋、鋸齒夾勾連雷紋。胸中部爲船紋，腰上部縱分爲八格，每格中飾一羽人執盾而舞，此鼓以陽刻方式。而鼓腰之裝飾較石·M10:3 號鼓爲複雜，其中仍見羽人和樂舞圖，也是該鼓的轉變形式，因其鼓面尙未出現蛙飾。

本期鼓自石·M10:3 開始出現蛙飾，而翔鷺紋和羽人紋有圖案化之趨勢，而開化鼓中的翎眼紋、羽人紋等成爲中期鼓出現的同形式紋飾之母型。就造型而論，鼓足漸漸增高，鼓面與鼓身的比例漸增，鼓胸漸往鼓面下轉爲大弧形，鼓耳從開化鼓開始變爲繩紋夾耳。從此期之中型鼓，發展到中期已較爲形成其獨特製作形式。

## 2·中期鼓

本期到了中間階段，漸漸將紋飾的樣式擴增，且造型上有變形於繁複之感，蛙飾已普遍成爲鼓面上的裝飾品，且鼓面積增大。鼓胸側面形同半剖圓，下接長腰、高足，爲本期之表徵。如以雲南省陸良小西營所出土的陸良鼓爲例：

其面徑 80.6，身高 51，胸徑 80，腰徑 65，足徑 70 公分。有瓣紋帶孔大寬扁耳兩對。鼓面沿逆時針環立線帶紋大蛙四隻，鼓面以三弦分成十四暈，太陽紋十二芒，暈間飾翎眼紋、水波紋、同心圓紋、橢紋、複線交叉紋、變形羽人紋、變形翔鷺紋和勾連同心圓紋、眼紋等。鼓胸飾橢紋夾同心圓紋、變形船紋與文波紋；腰飾變形羽人圖案和羽紋、橢紋、同心圓紋、水波紋。足部僅有眼紋與圓心垂葉紋。皆陽刻紋飾。

從本期鼓之造型和紋飾的變化，可判斷是由第二期（寫實期）的鼓類，如石寨山型鼓之遺存，其羽人、船紋、翔鷺之紋飾造形雖有變形之趨勢，但只在寫實性和圖案化的區別之上（註 6 8）。兩者比較上有內容之類似性，而較少造形的相關性，如兩者器身皆分三段，但各部位之長短和弧曲程度各有差異。由於時間上的連貫性，使第三期的銅鼓受到第二期鼓影響之可能性很大。而本期之中期鼓本身與早期鼓的差異，是繼承而非創造的，如早期的鼓面立體裝飾，和羽人、翔鷺、船紋皆有相襲之關係。而中期鼓特別在紋飾上的變形，繁縟，內壁出現環鈕（註 6 9）等情況，是較特殊的發展結果。

### 3 · 晚期鼓

第三期稱半胸蛙鼓之涵義，在顯示本期鼓的胸弧造型如圓之對部面的造形，以及蛙飾在鼓面上出現的特徵，到了晚期除了具備中期鼓的這些特徵之外，同時具有造形上長腰、高足的變化，而且紋飾愈見更多的幾何圖形，如夾翎眼紋、橢紋、同心圓紋、複線交叉紋等都以極繁複之表現技法，裝飾鼓身成多暈圈多暈紋、

多造形的風格。能代表雲南第三期晚期鼓的，有富寧縣出土一面，編號 I 鼓 1 號，其面徑 65.5，身高 37.8，胸徑 63.5，腰徑 51.5，足徑 56.5 公分。有瓣紋帶孔扁耳兩對。面沿無蛙，僅保留四組蛙趾紋。鼓面以單弦分成十七暈，太陽紋十二芒，芒間飾複線單眼紋，其外為櫛紋、同心圓紋、複線交叉紋、變形羽人紋、變形翔鷺紋與定勝紋等。同期型類的鼓在他省有廣西的武鳴 1 號鼓，廣西武鳴縣兩江出土。面徑 68.5，身高 67.8，胸徑 53.4，腰徑 42.3，足徑 67.5 公分。鼓面沿逆時針環立四蛙。瓣紋帶孔扁耳兩對。鼓面以二或一弦分成十二暈，太陽紋十二芒，芒間夾翎眼紋，其外有櫛紋夾勾連同心圓紋紋帶、複線交叉紋、變形羽人紋、

變形翔鷺紋與定勝紋等。腰部分成六空格；足部飾櫛紋與圓心垂葉紋（註 70）。

兩鼓在造形紋飾上有極類近之處，因前鼓僅見資料而未見圖形紋飾（註 71），可參酌此鼓而揣度其形。而從晚期鼓之鼓面上蛙飾變化，有變為更小而無紋，或僅存蛙趾紋，而不見蛙飾。在紋飾的描刻上，走向幾何簡單的單項紋飾所舖滿推積於鼓面之變形紋，即翔鷺漸脫離原形，而注重頭部的象徵性，有幾何抽象的紋飾形式，而無第二期細膩的寫實性。造型上之「半胸」型態，仍然遺存於晚期鼓中，是第三期鼓漸漸衰微和固著於刻板紋飾的主要情形。

#### （四）第四期——變腰鼓（遵義鼓）

第四期進入雲南政治、經濟、文化方面最重大的變化，由於雲南境內各地的社會形態差異很大，故以南詔、大理國所管轄的中心地帶有較完善的社會制度

外，其周邊之民族地區，各自擁有其族屬的宗教信仰和風俗習慣，故整個雲南地區呈現文化發展不均的差異性。原因是三國以來（魏晉南北朝）到隋唐七百年間中原的政治極速分化所造成的結果。

而第四期的銅鼓製作，受到雲南邊陲民族的殘存文化繼續保有其基礎，第四期銅鼓在此種情形下，自然無法得到較好的發展。在保有傳統的基礎上，邊陲民族也僅能以其文化不利的條件，製作出另一型與原有銅鼓大異其趣的第四期鼓。至於本期鼓的特徵，我們可參考同型的貴州省遵義市播州土司楊粲夫婦合葬墓所出土的兩面銅鼓，作為說明：

其形制特點是：

- “1. 鼓面基本無蛙，面沿微伸於鼓項外。
2. 胸腰際逐漸收縮，沒有轉折和明顯分界線。
3. 腰足際仍以轉折分界，但前後期折稜高低不一。
4. 附大跨度窄扁耳兩對於胸腰際。

其紋飾非常簡略，實是一種衰敗型的鼓。如楊粲妻墓鼓，除鼓面有十二道銳角光芒的太陽紋外，鼓面鼓身都只有暈弦而無其他花紋；而楊粲墓鼓，除十二芒太陽紋外，僅具有同心圓紋、複線角形紋、樹葉紋、乳釘及游旗紋等。此型的乳釘，是新出現的紋飾，而游旗紋，則是麻江型常見的主紋母題，因而，遵義型是冷水沖型與麻江型之間的中間形式。”（註72）

據《中國古代銅鼓研究會》所歸納遵義型的形制特徵，即第四期鼓之特色。只要有幾項重點可供我們參考：首先在形制上鼓面之蛙飾消失了，且鼓面內縮（與

前期比) 僅微伸出鼓頸。而最大的特徵在胸腰之間的收縮，變成流線形的鼓身，已無明顯之分界，而胸腰之接縫處或凸起，或凹陷，故本文稱之為“變腰”鼓。第四期鼓在雲南至少有十四面之多，而分布在滇池以東和滇東北、滇東南等地(註 7 3)。本處仍依其造型紋飾之變革分早、中二期分述之。

### 1 · 早期鼓

雲南第四期鼓在雲南雖未出土過早期型鼓，但有兩面傳世鼓可作代表：

一 · 是下寨鼓，由雲南省富寧縣龍邁下寨所保存，故得名。面徑 67，身高 34.5，胸徑 67.5，足徑 60.5，腰徑 59 公分。胸腰際有扁耳兩對。鼓面一弦分量，共十六暈。鼓面中心為十二芒太陽紋與複線翎眼紋；其外有櫛紋夾同心圓紋、紋帶變形羽人紋、變形翔鷺紋；鼓面沿紋帶間有四組蛙趾紋。鼓的胸、腰部上下環繞櫛紋夾同心圓紋紋帶，腰上部有“ ”紋。

另一面稱為：乙式 1 A 號鼓，雲南省博物館自昆明市收集而得。面徑 48.2，身高 29.8，胸徑 48.3，腰徑 41，足徑 48.4 公分。胸腰際有繩紋邊、同心圓紋扁耳兩對。鼓面二弦分量，共六暈。中心為十二芒太陽紋與翎眼紋；其外為心形紋、同心圓紋、符籙紋、琵琶形紋。鼓胸飾同心圓紋、心形紋。腰下部飾雷紋、六瓣花紋、“s ”勾頭紋；足飾符籙紋。

兩面鼓共同的特徵在於有扁耳兩對（下寨鼓僅存蛙趾），太陽紋有十二芒，有翎眼紋、無蛙、同心圓紋、變形的羽人、圖案化的翔鷺和六胸瓣花紋。「變腰」的鼓身特徵尚未完成，鼓半弧形的形態仍然存在於乙式 1 A 號鼓，故為雲南第四

期早期的銅鼓，在銜接上仍表示與前期的銅鼓有相繼承之關係。故而發展上仍有銅鼓之鼓面留有第三型鼓之蛙飾，如中山大學所收集的編號 169—2 號鼓，情形大致是，其鼓足部已被鋸去。面徑 48，胸徑 49，腰徑 40 公分。胸腰際有羽紋邊帶孔扁耳兩對。面沿逆時針環立四蛙，蛙間還飾有一蟹模型。鼓面一弦分量，共十量，當心一暈花紋被磨光，其外有櫛紋、複線交叉紋、同心圓紋、變形羽人紋、鳥紋、變形翔鷺紋及定勝形紋等。鼓胸及腰下部僅飾櫛紋夾同心圓紋紋帶一周(註 74)。

此收集品與上述兩鼓大致鼓身尚分三段，皆作為雲南第四期銅鼓之早期型鼓。

## 2 · 中期鼓

雲南第四期鼓到了中期，其獨特的造形特徵才漸完成。

如編號乙式 2 號幸，從雲南省昆明市收集。面徑 50，身高 31.5，胸徑 50.4，腰徑 40，足徑 45.8 公分。胸腰際有繩紋邊扁耳兩對。鼓面一弦分量，共十量。中心為十二芒太陽紋與翎眼紋，其外有同心圓紋、十二生肖紋、游旗紋、櫛紋、羽紋、圓圈等。鼓胸有乳釘和雲紋；腰下部有雷紋，足部為雲紋。

鼓面徑明顯地小於胸徑，是造型上較顯著的特色，而在紋飾上已出現十二生肖紋、游旗紋(註 75)以及乳丁，是新的銅鼓紋飾形式，但由於當時社會的經濟、政治、文化的發展呈現不勻，而製作銅鼓的民族，在邊墾地帶，以簡單的形式、圖案的描刻方式，而留下了民族的重要文物。

另外有一面：編號丁 15 號鼓，係雲南省昭通縣出土。面徑 52.6，身高 35.5，胸徑 57.4，腰徑 44.5，足徑 53.5 公分。胸腰際有線紋帶孔扁耳兩對。鼓面一弦分量，共七暈。除可見一暈中的十二芒太陽紋和第三暈的“ ”形紋外，餘均模糊。鼓胸、腰、足各有櫛紋夾“ ”形紋紋帶一周。足沿飾複線角形紋。此面鼓，面徑小於胸徑，代表第四期的中期型鼓已形成面小，無蛙，及變形紋飾的風尚。

在雲南第四期鼓之晚形鼓並未發現過，而只發展到早、中二期，故鼓腰之變化尚未分化。從雲南第四期銅鼓的中期以後，才開始演化腰部收縮的造型。在本期的紋飾圖案由第三期晚期鼓的簡易紋飾趨勢漸走下坡，尤其腰部的裝飾色彩漸淡，後期已變為空白，只留四字形的分格，至於鼓足部份也只剩簡化的飾帶和三角形花紋。幾何紋飾或圖案化的圖飾，以及游旗紋成為本期鼓中期以後的固定形式。如同心圓、櫛紋，以及圖案化的翔鷺紋和變形的羽人，是此期鼓紋飾上之特徵。

因此，雲南銅鼓發展到第三期時，雖仍存有雲南釜形鼓的部份形式之外，愈往後發展，愈脫離原始銅鼓，尤其第三期銅鼓的發展，早、中期的發展餘勢，已傳到貴州、廣西、廣東各省繼續發展成另一型銅鼓，所以雲南省本土性的第四期銅鼓，嚴格探究其銅鼓的數量及形制後，石難發現並沒有得到完美的發展結果，故「變腰鼓」之形制，在雲南銅鼓之中只能以其早、中期之特徵代表，晚期之形制則必須探究貴州、廣西、廣東各省的發展情形，始能得到較為恰當之結論，本文只討論雲南的滇系銅鼓部份，餘諸問題甚多，於此不多贅述。

## （五）第五期鼓——「銘文鼓」，麻江型

第五期鼓的製作年代已進入元朝以後，中原的文化藉著對雲南的設省、設司之隸屬關係，而使雲南加速其漢化程度。故本期鼓是雲南本土文化與中原漢文化融合的新型式，有學者立於文化的角度，指出：“從元朝起，統治者進一步強化了對雲南的統治，元朝建立了雲南行中書省，明朝建立了雲南都指揮司和雲南布政使司，採取「改土歸統」等措施，加快了雲南土著文化與中原文化結合，雲南文化開始轉型，形成了融合少數民族文化與漢族文化為一體的新型文化”（註76）。由於雲南第五期鼓有若干以漢字記年的銘文刻在鼓面，加上其鼓身上有漢文化的圖案，如十二生肖、八卦、龍的紋飾，都可透過紀年銘文找到斷代的依據，和漢文化的傳統圖樣，故雲南第五期鼓與學者所謂的麻江型鼓有部份雷同，而非完全相等，至少從《中國古代銅鼓研究會》的學者所編著的《中國古代銅鼓一書》上所分的三期中，雲南的第五期銅鼓只出現在麻江型的晚期，而早、中期的麻江型銅鼓，屬於雲南的第五期鼓型（註77）。因此，以第五期鼓來代表雲南自元以後到清的「銘文鼓」，而捨「麻江型」鼓乃以學者所提出「麻江型」之命名為之，就本文研究雲南型銅鼓的目的性而言，其紋飾的特色如下：

雲南第五期鼓的特徵是：1. 鼓身較小，呈矮扁狀，面小於胸，而有微出鼓頸。2. 鼓身為胸、腰、足三部合一體，三者間無明顯分界線，唯鼓腰中間微凸，使鼓身為二段分式。3. 有大幅度鼓耳兩對，上下皆貼於鼓胸。4. 鼓面有三圈乳丁紋，及人物紋、植物紋、動物紋，自然而豪紋。5. 太陽紋的光芒細長，芒與芒間，常見複線的翎眼紋，主暈常有游旗紋、線游紋、變體游旗紋、雙龍紋、「壽」字、

六畜、桃符及線畫十二生肖書等。

雲南省此類銅鼓約八十餘面，是現存銅鼓中數量最多的一型。如上所述，由於雲南第五期鼓只分一期，皆屬同型、同時代之產物，故不再多分其他期別，僅統稱第五期鼓或銘文鼓，舉數例於下：

如丁式 3 號鼓，乃從雲南省昆明市所收集。鼓之面徑 47.5，身高 28.5，胸徑 48.9，腰徑 38，足徑 46 公分。胸部有繩紋邊扁耳兩對。鼓面三弦分量。共五暈，中心為十二芒太陽紋，其外有乳釘和楷書“康熙三十一年 在壬戌孟春造鑄”銘文，可判斷為清代所遺留之鼓，還有鳥紋與雲紋、羽紋、纏枝紋、雷紋等。鼓身各段均飾以陰弦紋，今藏於雲南省博物館。此丁式 3 號鼓是雲南第五期鼓，最能體現本期之漢字、銘文的特色。

另外如編號為丁式 6 號鼓，是雲南省昭通所收集的。面徑 46.5，身高 25.8，胸徑 48.3，腰徑 40，足徑 46.8 公分。胸部有繩紋邊扁耳兩對。鼓面一弦分量，共七暈，中心為十二芒太陽紋與複線翎眼紋。其外有乳釘、六魚、游旗、六龍、獸形雲紋等。鼓胸月如意雲紋、乳釘、雷紋、櫛紋。腰、足部有雷紋、如意雲紋及複線角形紋（註 7 8）。該鼓有三圈乳丁紋分列於鼓面之第一、四、七暈之上，是辨識該期鼓最明顯的方法，以下另有三鼓同此。

如丁式 10 號鼓，從雲南省昆明市收集而得。面徑 36.2，身高 24.9，胸徑 36.8，腰徑 30，足徑 35.5 公分。胸部有繩紋邊扁耳兩對（一失）。鼓面一或二弦分量，共十暈，中心為十二芒太陽紋及十二支文，其外有乳釘、綯紋、同心圓紋、十二生肖、雷紋等、鼓胸有雷紋、同心圓紋。腰、足部有雷紋、同心圓及圖

案三角形紋。

和丁式 18 號鼓，也是雲南省從昆明市收集。面徑 46.7，身高 28，胸徑 50，腰徑 40，足徑 47.8 公分。胸部有線紋扁耳兩對。鼓面一弦分量，共十暈，中心一暈中爲八芒太陽紋及“S”形紋。其外有“S”形紋、飛鶴紋、乳釘、兔紋、羽紋等。鼓胸有乳釘、同心圓紋、羽紋、“S”形紋、飛鶴紋等。腰、足部有四瓣花紋、“S”形紋及複線角形紋。

以及丁式 23 號鼓，亦是雲南省昆明市所收集。面徑 47.4，身高 28.2，胸徑 50.4，腰徑 39，足徑 47 公分。胸部有繩紋邊夾雷紋扁耳兩對。鼓面一弦分量，共九暈，心中爲十二角太陽紋。其外有“ ”字、乳釘、折線圖案、橫列羽人變形紋、羽紋、波浪紋等。鼓胸有乳釘、同心圓紋、波浪紋、“S”形紋、櫛紋、雷紋。腰、足部有“S”形紋、雷紋及複線角形紋。其中類「酉」字之漢體銘文，極爲特殊。而編號爲丁式 49 號鼓，同爲雲南昆明市收集。面徑 47，身高 27.4，胸徑 47，腰徑 39，足徑 46.4 公分。胸部有線紋扁耳兩對。鼓面一弦分量，共六暈，中心爲十二芒太陽紋。其外有乳釘、八寶圖、動物及四季花卉、纏枝紋等。除鼓身腰部有三道圓凸稜外，通體素面，鼓面上則只有二道乳丁圈，情況與上列四鼓不同，而本鼓之三道凸陵，四季花卉和纏枝紋是本期造型紋飾中的另一種特殊裝飾，極爲自然之寫意。

故雲南第五期銅鼓之造型紋飾特徵上，太陽紋在十至十二道芒，鼓面小於胸，且有二至三圈之乳丁紋列於鼓面，紋飾內容有動物性紋飾，如魚、龍、兔、十二生肖、鳥、紋等，而植物性紋飾有四季花卉、纏枝紋等，抽象形之圖案更爲

豐富，如雲紋、雷紋、櫛紋、羽紋、同心圓、乳丁波浪紋、八寶圖、綉紋、「S」形紋等等，若以抽象的紋飾而言，本期之裝飾性抽象紋比第四期的簡單抽象紋有更進一步發展的情形，可說是繼第四期的簡易抽符號，演變為更豐富且自然的裝飾風格。

#### （六）第六期—桶形鼓（西盟型）

雲南第六期銅鼓，依其造型似「桶」形之狀，故可名之為「桶形鼓」，即學者所謂「西盟型」，此形鼓因集中在雲南的西盟山區，故名之「西盟型」，西盟地區之古民族稱佉族，至今這些原始部落的宗教儀式與西漢時的滇民族有極類似之祭儀，而自然崇拜的風俗至今仍在，故而在雲南第二期銅鼓上有剽牛之圖案，記載西漢時滇民族之活動，而第六期銅鼓之桶形造形，與鼓身上的紋飾，也同樣將佉族和傣族自元明清三代以來長存的豐沃文化，而發展出另一瘦長型的桶形銅鼓，繼續傳遞著新穎秀逸的民族審美文化（註79）。

就雲南第六期鼓的造形特徵，至少有幾項：

- 1．鼓呈桶形，造形修長秀逸。
- 2．鼓面大於胸部，之後往下到足部處緩緩減少。
- 3．鼓胸之外的腰、足部份連成一線而無分界。
- 4．胸下部縮成腰、足部分弧度協調而柔和。
- 5．兩對叉形根扁耳。
- 6．鼓面常見四隻青蛙。

另外在紋飾方面，則如花紋中的翎眼紋、櫛紋、團花紋、羽紋與雙眼條花印紋、鳥和魚紋等，與雲南第四期鼓的四足蛙、翎眼紋、櫛紋、同心圓紋、羽紋、羽人變形紋、鷺和定勝紋等有著密切聯繫，而部分鼓的累蹲蛙（有累蹲至三、四層者）、小鳥紋、小團花、雲紋、雷紋、米粒紋，用二、三弦分量，暈密而窄等等，則為其特殊風格。

由於雲南地區的第六期銅鼓以雲南的南部之西盟山區、孟連、耿馬、瀾滄一帶等地保存最多，而受分布各地區的影響，故目前在文物機構所發現的桶形鼓，至少有三十九面之多（註80）。故我們大約可依雲南地區之第六期銅鼓分為二期，即中、晚期。早期則以廣西的發展為主流，故捨棄早期，將中、晚期歸之於雲南，原因即為雲南本身至今仍傳此鼓，今舉數例如下。

### 1·中期鼓

雲南第六期的中期鼓，大約可從幾個例子之中瞭解其特色：

如：店2號鼓，自雲南省文物商店收集到。腰、足部殘損。面徑43.2，身高31.5，胸徑39.5公分。鼓胸有線紋與瓣紋叉根扁耳兩對。鼓面沿逆時針環立四蛙。二或一弦分量。鼓面十五暈，中心為八芒太陽紋與翎眼紋，另有米粒形紋、櫛紋、鳥紋、隻眼條花印紋、雷紋、魚紋、團花紋等。鼓的胸、腰、足部皆施米粒紋。胸部又多團花紋，腰部又多櫛紋、雷紋及垂葉紋。鼓身又另有裝飾性對稱縱線兩條。

另外編號為店5號鼓，亦為雲南省文物商店收集。面徑45.5，身高33.5，

胸徑 40.5，腰徑 30.5，足徑 35.5 公分。胸部有線紋與瓣紋叉根扁耳兩對。面沿逆時針環立繩紋與同心圓紋蛙四隻。二或三弦分量。鼓面十二暈，中心太陽紋八芒，芒間飾翎眼紋，其外有櫛紋、鳥紋、雷紋、米粒紋、雙眼條花印紋、團花和魚紋等。鼓胸、腰部均有櫛紋夾同心圓紋和米粒紋帶。胸部有三角圖案，腰部有羽紋圖案；足部僅有米粒紋一同。

以及編號店 6 號鼓，同是雲南省文物商店收集。面徑 49.8，身高 34.5，胸徑 45.2，腰徑 39.6 公分。胸腰際有線紋與瓣紋叉根扁耳兩對。面沿逆時針環列四蛙。二和一弦分量。鼓面十五暈，中心為八芒太陽紋與翎眼紋，其外為櫛紋、雷紋、鳥紋、雙眼條花印紋、米粒紋、四瓣花紋、鳥魚紋、圓圈紋與同心圓紋等。鼓的胸、腰、足部均施以米粒紋、櫛紋、同心圓紋。腰部並有三角形圓紋。鼓身又另有裝飾性對稱縱線兩條。

以上即為中期鼓之發展情況，在鼓身自兩扁耳大約兩邊內縮後漸漸往外略擴，直到足部為直桶形，鼓面有蛙飾四隻成逆時針方向環列其上，鼓面太陽紋約八芒，暈圈十二至十五，足部皆施米粒紋，鼓身有裝飾性對稱縱線兩條等特徵。整個鼓身的造形而言，鼓面出沿，而胸腰連線，較為柔和。鼓胸弧度較晚期鼓來得圓滑。

## 2 · 晚期鼓

雲南第六期鼓的晚期鼓，在造形上由於鼓胸成直線，與腰部接縫處成突然內縮之凸出狀，腰足直線相連成桶形，是晚期特徵之一，另外鼓身有立體的動物雕

像，和腰足部的玉樹浮雕，成爲晚期極獨特之紋飾特色。

如：西盟 1 號鼓，爲雲南省西盟收集鼓，其面徑 49.8，身高 37.3 胸徑 45.8，腰徑 32，足徑 37 公分。胸部有線紋與辮紋叉根扁耳兩對。鼓面沿逆時針環立同心圓紋蛙四隻，二弦分量。鼓面十六暈，中心太陽紋八芒及翎眼紋，其外有圓圈紋、米粒紋、鳥紋、雙眼條花印紋、團花紋、魚紋、櫛紋，邊沿鑲一道辮紋。鼓的胸、腰、足部皆施以米粒紋、櫛紋和羽紋。足沿也有辮紋一周。鼓身另有裝飾性對稱縱線兩條。其紋飾與中期鼓比較，則少了雷紋，和同心圓紋等，而在鼓胸造形上起了較大的直線之變化，較像個凸頭直桶，是較大的特徵。

另外如：丙式 4 號鼓，亦雲南省博物館所收集。其面徑 36.8，身高 28.7，胸徑 32.4，腰徑 27，足徑 29.3 公分。胸部有錢紋叉根扁耳兩對，每對耳間有繩紋相連。面沿逆時針環立圓圈線紋蛙四隻。二弦分量。鼓面十暈，中心爲八芒太陽紋和翎眼紋，其外有圓圈紋、米粒紋、團花紋、鳥紋、雷紋、羽紋，足部僅飾羽紋和雷紋。另在鼓身兩側有裝飾性縱線兩條。和上鼓比較，則又出現雷紋於足部，米粒紋僅在鼓面，與中期鼓又有不同。

而第六期的桶形鼓的晚期，有多件出現立體動物雕像或玉樹浮雕於鼓身之側，辨認上極爲方便。

如：暫 1 號鼓，文物商店收集。面徑 56，身高 43，胸徑 51.6，腰徑 36.5，足徑 44 公分。胸部有線紋與辮紋叉根扁耳兩對。面沿逆時針環立同心圓紋和線紋的四種累蹲蛙四。二或三弦分量。鼓面十六暈，中心爲十四芒太陽紋，其外有櫛紋、波浪紋、米粒紋、鳥紋、雙眼條花印紋、半圓紋等，邊沿鑲辮紋一周。鼓

胸飾半圓紋、米粒紋、櫛紋。鼓足飾羽紋和波浪紋、米粒紋。腰部兼有胸、足的花紋。另在鼓身兩側有裝飾性縱線兩條，在一側耳下足部有立體動物二隻。此鼓出現重疊蛙，以及兩小象頭向鼓足，是極為特殊的造型。

另外如：店 11 號鼓，亦為文物商店收集品，面徑 54.5，身高 39.8，胸徑 49.7，腰徑 40.5，足徑 45 公分。胸部有線紋及瓣紋叉根扁耳兩對。面沿逆時針環立同心圓紋與瓣紋蛙四隻，二弦分量。鼓面十七暈，中心為十芒太陽紋和翎眼紋，其外有波浪紋、米粒紋、鳥紋、雙眼條花印紋、雷紋、魚紋，邊沿鑲瓣紋一周。鼓的胸、腰、足部均飾以波浪紋、米粒紋。胸有雷紋、瓣紋，腰有櫛紋、羽紋。另在鼓身兩側有裝飾性縱線兩條，一側的腰、足部有玉樹浮雕，樹幹立小象和螺螄等。

其與下鼓孟連 1 號的特徵上極為相似，該鼓自雲南省孟連縣收集得到。其面徑 65.6，身高 48.7，胸徑 59.5，腰徑 49，足徑 51.2 公分。胸部有瓣紋邊夾線點紋的叉根扁耳兩對。鼓面沿成逆時針環立蛙四隻。三弦分量。鼓面二十暈，中心為十二芒太陽紋與翎眼紋，其外有櫛紋、雷紋、勾連雲紋、米粒紋、圓圈紋、鳥鼓、團花紋、菱形紋，邊沿鑲瓣紋一周。鼓的胸、腰、足部均飾以米粒紋、勾連雲紋、雷紋、櫛紋、羽紋。另在鼓身兩側有裝飾性縱線兩道，又在一邊耳下的腰足部有玉樹浮雕，樹幹上立小象、螺螄等。

故晚期鼓在太陽紋的芒數和鼓面暈圈都有漸增之勢，而小象、螺螄也漸多裝飾效果，造型畢挺，為前幾期銅鼓所累積的經驗，孤挺一支之獨秀，為雲南青銅文化綻放光輝。故此兩鼓不但成為雲南第六銅鼓之絕響，也立下中國銅鼓史上直

桶式的秀挺造形之孤峰，由於其時代較 2，自然接受到各地區、各時代的銅鼓影響，但其造形與紋飾，則存在著獨特的風格，是別期鼓的融合結果，也是佤族及傣族傳統民族的文化，與新時代的民族審美觀所激發合成的藝術結晶。

以上所提出雲南型銅鼓六期之分類，乃基於雲南省境內地所出土或流傳的傳世鼓之基礎上，對學者所提出的各家分類方法和結果之分析，提擬較中性的期別，和各銅鼓類型本身的獨特造形和紋飾，為忠於雲南型本土的銅鼓特色，故採分期法，而不以整個中國古代銅鼓的各地標準器為名。但為求在說明上方便，以及更清楚地對照原有學者研究的成果之考量上，於雲南六期的別稱（如倒釜形鼓，寫實鼓等）之旁，或文中說明上，也運用旁註說明《中國古代銅鼓研究會》的分類名稱。

總結雲南型六期銅鼓的分類，是基於年代的前後，及造形紋飾的考量，自春秋至戰國時的原始銅鼓，我們稱之為“釜形鼓”作為第一期，特徵在於其古樸的造形，類似倒置的銅釜，鼓身或內壁有簡單且幼稚的紋飾。而自戰國時期至東漢初期，大約五百多年間出現具有寫實的紋飾之銅鼓，列之為第二期鼓，其造型有明顯沿襲第一期鼓的痕跡，但其鼓身出現生動且有意義的紋飾，是古代民族生活情境的最佳寫實，故又名為“寫實鼓”。第三期界定在西漢中期到隋唐，約一千年左右，其鼓胸變化特殊，且最先有裝飾蛙雕於鼓面，目測其胸似為圓球之對剖面，而稱之為“半胸蛙”鼓，以避免有學者以第六期（西盟型）鼓為“蛙鼓”之嫌。發展到唐宋之時，有鼓腰變化甚巨的另一型鼓出，以其造形之特殊性而名之為“變腰鼓”，是為雲南第四期鼓。當漢字銘文開始出現於鼓身之上時，是雲南

文化和中原文化的融合結果，時間在南宋末到清末所出現的一些傳世鼓，不但有年代銘文可供斷代之用，且有漢族的圖飾於鼓身，故列為雲南第五期鼓，別稱“銘文鼓”。最後一期是發現流傳各族屬（佤、傣）中的傳世鼓，因造形呈“直桶”，是六期中最具挺秀造形的獨特性，以「直桶形鼓」代第六期之別稱。故在分類上，為求研究更方便易懂，特以造形紋飾作本論文對雲南型銅鼓類型研究上之心得。

### 第三節 雲南銅鼓地域性造形風格之演變

雲南銅鼓之造型，於本章第二節之類型探討之中，已將屬於雲南體系之鼓分五部——面、胸、腰、足、耳，「通體皆銅，平面曲腰，中空無底，側附四耳」的造形，並且是在雲南省境內出土或流傳經發現的青銅鼓系列，酌其造型紋飾分爲六期，即第一期爲倒銅釜形；第二期爲鼓身紋飾寫實期；第三期爲半胸蛙鼓；第四期爲變腰鼓；第五期爲銘文鼓；第六期爲桶形鼓等六大分期，是屬於雲南本土之銅鼓，其不同於中原地區兩件銅鑄的，獸面及雷紋的皮鼓（註8 1）。也不同於中國北方（註8 2）和雲南以外西南各地的銅鼓（註8 3），共基於雲南省所分六大期型之範圍，依鼓之五部份，作地域性的深入探討和研究。爲求說明上之系統性，以下仍依本文所歸納之六期，分別探究。

#### 一·第一期，倒銅釜形鼓之演變

雲南第一期鼓因以萬家壩古墓群出土之五件銅鼓，爲最具該期之典型鼓，故學者以萬家壩型鼓來界定同屬該期之各型鼓，其中包括了楚雄、祥雲、昌寧、騰沖、永勝、牟定等處各地之同型鼓，但爲求其造形之易辨，本文特以“倒銅釜形鼓”定名，乃因其與當時流傳之銅釜有類似處，就銅鼓與銅釜兩者最大不同處，依李偉卿之研究，至少有幾項特徵（註8 4）：

銅釜：高領敞口，縮腰鼓腹，小平底，兩系。

銅鼓：腳微外擴，曲腰挺胸，面較大，四耳。

兩者的改變，是銅鼓取自銅釜的外形，除了鼓面的擴增，足部的形成，而兩系也變成四耳。第一期的銅鼓與銅釜的相似處，比後來五期的比較更為微妙，故第一期鼓顯得古樸，製作上亦顯粗糙。

在春秋早期至戰國初期約三、四百年間的第一期鼓，本文又分為三期，早期有楚雄大海波（1960年）出土的楚·大M1:11鼓和騰冲固東鼓，以及從文物店收集的I鼓3號為最早期之鼓。其面徑分別為26.5，29，35.3公分，平均約在30.27公分。到了中期有楚·萬M23:158號，及M23:159、M23:160、M23:161和I式3號鼓、I鼓2號、彌渡1號鼓和2號鼓，面徑分別為47，41，38.1，41.8，30，30.2，26.8，34.3，平均為36.15公分。

到了第一期晚期代表鼓有楚·萬M1:12、祥雲M1:19、牟定小貝苴三鼓之面徑平均為36.67公分。故其面徑自早期、中期、晚期三階段中有所增加，在鼓身的高度三期各鼓的平均數分別是27.57，32.06，32.93都有漸增之趨勢，但高度最高以第一期中的中期鼓楚·萬M23:158號鼓，高40公分為最，而最矮小也以中期鼓中的楚·萬M23:160號鼓的23.5公分為最。銅鼓平均的高度與工藝技術雖不一定成正相關，但愈大型鼓，其所需之材料和工作器具的需求自然要有量的供應和質的提昇，隨時代社會文化水準的提昇有其正相關。觀察第一期的各期鼓的面徑、身高、胸徑、腰徑、足徑的各項分析比較，從早期較矮小粗糙的小鼓，到中期得到較好的發展，便產生不少在體型上較為粗獷的大鼓，如楚·萬M23:158及楚·萬M23:159等幾面，從楚雄萬家壩古墓群中挖出的中期鼓，在第

一期鼓型中成爲較顯明之目標。而當時鼓釜共存，若以銅鼓作爲炊具之用途，器身增大，表示烹煮之用量因食用者之人數增多，而群體的生活漸漸形成，可見當時的社會生活，正開始發展，而有群體合作的關係產生。

其次，在銅鼓的外形比較，早期鼓的胸部特別膨脹，其至胸之最大直線比鼓足更長，如楚雄大海波出土M1: 11 號鼓，而 I 鼓 3 號銅鼓之胸徑與足徑也幾近相等。這正成爲早期鼓類似銅釜造形，而有較深廣的容量，故第一期早期特別在鼓胸位置製作成爲鼓體中最大，且最顯眼的部份。據統計胸徑與面徑之比較前者約大於後者 31—44%（註 8 5）。而畏部由上端漸往下漸增，呈梯狀，這變化在早期尙未明朗，直到後期鼓之變化更大，如祥雲M1: 19 號鼓，在胸下與腰之接合處起，由窄漸寬，一直延伸到鼓足，而鼓足也呈微斜度的梯形。足部高度從早期楚·大M1: 11 號鼓，到中期的楚·萬M23: 158、M23: 159、M23: 160 及M23: 161 各鼓已有漸漸減少之情形，到了後期的祥雲M1: 19 號鼓之高度已減到最小之程度，但足徑的變化，則從早期、中期到晚期漸增，如早期的楚·大M1: 11 鼓足 41.8 公分，到了後期有超過 72 公分的牟定小貝苴鼓，其變化的情形，從數字上觀察便可以瞭解。若以第一期之早、中、晚三期的平均足徑來看，分別爲 47.4、53.96、57.73 公分的數據，呈現出第一期鼓的足徑緩增之情形，使足徑擴大，使銅鼓的外形感覺上更穩定和比例上更協調。

第一期鼓之體型矮小而扁，又另一特色，據《中國古代銅鼓》一書上所載，屬於第一期鼓的萬家壩型鼓之高度僅爲寬的 41—60%（註 8 6），從外形而言，因第一期鼓之身高略小於鼓面，故而鼓身矮小，也因胸部膨脹佔了鼓身之大部

份，故而體型呈扁狀。但從第一期鼓的基本型態而言，其將銅鼓的幾種形制樹立了基礎，如“平面”之型，第一期鼓除了有芒或無芒的太陽紋呈圓凸型於鼓面上外，尚無其他紋飾或雕像。而具備了“平面”之基本型態。其次，就鼓身的變化而言，鼓胸、耳、腰、足的造型，形成了“曲腰”、“圓底”和“四耳”的基本形制，自腰與胸的接合處到腰與足的相交點，成漸增為梯形之腰身。而鼓足沿內折，成圓形底，造成鼓身中空。本期鼓皆有窄扁小耳四個（或兩對）置於胸腰之際作為縛繩演奏，或搬移收薩|坏崙 C 因此，就銅鼓造型的基本型態而論，雲南第一期鼓奠定了以後各期鼓變化的基礎。

另外，在鼓面的太陽紋，和鼓腰上的直線分格，也同樣為此後各期銅鼓造型演變上的基本模式。至於在鼓身及內壁的紋飾，則由於第一期鼓的用途與釜並存之特別功能，故顯出與以後各期的鼓飾內容和位置關係迥異，如鼓腰的分格，雖極簡單，卻使以後銅鼓的裝飾皆以此為本，鼓腰常成為紋飾刻劃的主要部位，而紋飾內容上，有內壁的爬蟲紋和菱形格紋，是本期鼓之用途因功能特殊原因，飾之於內壁，倒置時正可以清楚地看到鼓內裝飾。鼓身上的雷紋、叉頭紋和雲頭紋極盡簡單稚拙，充份表達了原始文化的紋飾風格，與粗獷的鼓體有其初創的古意和樸拙感，也呈現出第一期鼓集簡單和樸拙之協調性。此後各期銅鼓，也延襲這種形制和內容漸漸擴展為更成熟與豐富的新型鼓。

## 二、第二期 寫實鼓之演變

雲南第二期鼓在雲南發現不少，是此型鼓中所佔比例最高的，約在 75% 之間（註 8 7）。此期鼓因其造型與第一期鼓基本上相同，如鼓腰以下漸增成爲梯形的形制，與第一期相同，而在鼓胸、鼓面上有所變化，就鼓面的直徑約大於鼓腰 5—12%，而胸的最大徑偏中心線之上方（註 8 8），由於此期鼓改變了造型和紋飾，使雲南銅鼓走向成熟之高峰，本文取其紋飾刻劃之生動寫實風格，故稱爲“寫實期”，但在造型上，與第一期仍有些改變。

就第二期一寫實鼓之演變關係，我們就各期造形分析表中，可作幾項分析，首先：

（一）就本期所分三期早、中、晚，各期鼓的面徑、身高、胸徑、腰徑、足徑的比較，初期的面徑平均在 41.9 公分，中期爲 34.84 公分，晚期爲 42.08 公分，普遍上有了增大的趨勢。而中期鼓略低於早期鼓，晚期鼓雖平均在 42.08 公分，是由於廣南 1 號鼓所測 68.5 公分影響所致，故第二期較第一期整個在鼓面上有所擴增，而第二期內所分的三階段，其所測得的比例結果，應是第二期鼓追求鼓身紋飾之寫實生動，鼓面的比例隨鼓身而變，求其鼓身整體美比注重鼓面的尺度來

得重要。所以，寫實鼓整體造型上極其協調和圓潤。第二期鼓的鼓面比例，小於胸徑和足徑，而大於身高和腰徑。所以第二期鼓基本的結構上，橫出比例大於縱立尺寸，此使鼓身穩定。尤其足徑大於任何一部份，且由於其斜出之足部，收斂了突兀感，故覺安穩而溫和。胸徑雖大於鼓面，但有圓弧之柔和感，且自鼓面邊

緣漸漸滑出，到腰處亦呈圓弧狀內縮，加以胸上刻劃精美之紋飾，使本期鼓之胸部有精緻柔美之感，是此期鼓的一大造形特色，其削減了第一期的粗獷而增加了紋飾刻劃，故使寫實鼓柔和細緻，而精采圓潤，形質兼備。

(二) 從第二期早、中、晚三階段的鼓身之造型來看，自鼓胸、腰、足三段有明顯的分部。除了早期的昌寧鼓之腰足不分段之外，本期鼓都延續第一期鼓分三段之舊緒。鼓胸圓弧度的結構，梯形的腰，以及鼓身中最大橫線的鼓足處，使第二期鼓有沿襲第一期明顯之痕跡。而鼓面大於腰徑的情形，是改變第一期的初型，加寬鼓面積，為敲擊之用。但鼓之體型仍小，鼓高較為提昇，與鼓身之最長橫徑比，約為其 70% 左右（註 8 9）。鼓足沿邊不再內折，故無折邊。而鼓之胸腰處有窄邊瓣變的扁形耳兩對。仍具有第一期“鼓分三段，曲腰、圓底、四耳”的形制。整體造形上，足徑除了本期之早期鼓平均值為 57.57 公分，承接第一期晚期的鼓足直徑，為第二期最大的足徑外，平均上皆有縮小的情形，因使鼓足縮小，而容易呈現鼓身之高度視覺，故而使得第二期鼓之鼓身感覺上更高。

(三) 就紋飾的內容和裝飾技巧而言，第二期的布局形式和內容都較第一期成熟而寫實，鼓面的太陽紋繼第一期的凸起圓圈發展而來，太陽紋都有銳角形數目不等的光芒，芒間更精填斜線或複線角形的刻紋，且使用鋸齒狀、點紋或三角形紋並列圈成圓圈，作各暈圈的分格線，所用幾何形之裝飾紋甚多，故使鼓面的主暈中之翔鷺凸顯其美感，較之第一期的太陽紋圖案，更形精緻和生動。

而在鼓身各部分的裝飾，將主暈擺之於胸或腰，而主暈置於鼓腰則較常見，而紋飾內容以人物為主暈中之重點，人物有頭上椎髻，或插尾羽，或戴羽冠為多，

也有划船、牧牛馬者，或舞人、騎士武士等扮相。除人物紋外，尚多見有動物紋陪襯其間，如牛、馬、虎、猴等獸類，亦有魚、蝦等水中動物，據資料中記載尚有孔雀，而翔鷺及水鳥則常見裝飾在鼓面，或腰上的船紋旁邊。其內容有些是當地民族生活的寫實，也有些是宗教習俗的記載，如江川李家山出土的M24: 42 A號鼓中之腰部，有一磨鞞圖，是當地生活的記錄。而常見的羽人，以及競渡紋、剽牛圖，則與民族的宗教信仰有極密切的關係，是研究古代民族文化歷史的重要證物。也由於這些紋飾的內容和形式，使第二期鼓，表現出雲南銅鼓文化形質皆美之境界。

### 三·第三期一半胸蛙鼓之演變

本期鼓以廣西省所發現的最多，而且學者以廣西壯族自治區藤縣蒙江公社橫村冷水沖出土的十面銅鼓中之一面作為標準器，故稱“冷水沖”型，本文為保留雲南省之地域區風格特徵，故以雲南本土所發現的此型鼓為代表，特取其鼓面變化特徵而名之為“半胸蛙鼓”，所借者是雲南本土所發現此類型鼓不多，參照之鼓例不多，但也可一窺本期獨特風格。

第三期鼓不論在鼓面或鼓胸的造型和紋飾上有了變化，在整個鼓型的裝飾也有新的型態。如在體型上，面徑和身高都比第二期鼓增大了不少，尤其中期時的陸良鼓，其面徑 80.6 公分，而身高 51 公分，都遠超第二期各階段鼓的平均值，故顯得體型高大。另外在鼓面有出沿之情形，除了早期石寨山M10: 3 號鼓，為本期之早期鼓，鼓面尚未出沿，到了中期之陸良鼓，也將鼓面擴增為 80 公分，

且有出沿之現象，此亦為本期鼓之另一特徵。而鼓面上開始出現蛙形裝飾物，是以石寨山M10:3號鼓起了開端。蛙飾一船為四隻，而石M10:3號鼓四隻蛙飾成順時針方向立於鼓面，中期的陸良鼓則成逆時針方向環列鼓面。此種以蛙飾列於鼓面之情形，第四、五期鼓上便已消失，到了第六期才再出現（註90），而鼓胸部份，由於鼓面擴大平切，故與鼓胸之結構形成半剖面之圓弧形，視覺上形同半圓，故本期以“半胸”之名，在提出此期鼓之獨特造型。

另外，鼓足已大幅度提高到鼓腰之中間部份，且足徑與腰徑比例上接近，故有粗腰之感覺。而相對地縮小鼓腰之範圍。且腰部最小直徑在腰部正中央部份，且為鼓身之中間，自此腰徑中心線起，往鼓身上下各漸擴增，形成剖面後反弧形狀。

在胸腰間接合處有兩對寬扁的瓣紋大耳，耳之中間各有兩方狹長形空隙，耳上之紋飾亦極特殊。

就第三期鼓的紋飾內容和形式都極盡繁褥華麗，在早期鼓中，鼓面上除了有四隻順時針排列的蛙飾，在太陽紋的芒間有羽紋，暈圈中有同心圓紋和櫛紋。在鼓身上有胸下的變形船紋和腰間的羽紋等簡單的紋飾，此時之紋飾內容大概延續第二期鼓，而後加以簡化，且成為第三期鼓紋飾變形的開始。到了中期走向極繁褥華麗的裝飾風格，且為第三期之紋飾定型。如從陸良小西營出土的陸良鼓，鼓面暈間有翎眼紋、水波紋、同心圓紋、櫛紋、複線交叉紋、變形的羽人紋和變形翔鷺紋以及勾連同心圓紋、眼紋等，不但內容多樣，且表現出圖案化的風格。而在鼓胸所裝飾的幾何紋有櫛紋、同心圓紋、變形船紋與水波紋。此種裝飾圖案，

遠遠地脫離了第二期鼓的寫實性，走向純粹裝飾的圖案化。而在腰間也有變形的羽人圖案和羽紋，以及一些裝飾性的幾何紋，如櫛紋、同心圓紋、水波紋等等。鼓足部份則有陽刻的眼紋及圓心垂葉紋。陸良鼓整體的裝飾效果，在使人感到充實和華麗，就連兩對寬扁之鼓耳，亦極盡裝飾之華美，故而裝飾性的圖案佈滿鼓身，使鼓身極盡雕鏤之造形美，成為第三期鼓之特徵。

而到了第三期末，則鼓面蛙飾僅留趾紋，裝飾之圖案有複線單眼紋、櫛紋、同心圓紋、複線交叉紋、變形羽人紋、變形翔鷺紋等更簡單的變形抽象紋飾，才使第三期鼓逐漸走進衰退之期。

#### 四·第四期—變腰鼓之造型演變

第四期鼓在雲南省出土數量甚少，而只有幾面流傳間被收集和保存著，此期鼓在貴州、廣西得到較多的出土資料，尤其貴州省遵義市播州土司楊燦夫婦合葬墓出土的兩面銅鼓，被學者訂定為標準器，故定名為“遵義型”，因此期鼓最大的特色，在鼓身上之胸腰處變化甚大，其收縮變成為沒轉折的弧形，故成不明顯之分界，而腰足處的交界線隨各鼓不同而有不定型的移動，故以鼓腰之變異不定，而名之為“變腰鼓”。

就第四期鼓的發展歷史，已離開雲南而到貴州、廣西各地，故在雲南省得不到良好的發展，尤其到了第四期之期末，已完全找不到足以代表雲南型的變腰鼓，故本文只列到早、中期兩個階段，晚期已通過貴州、廣西、廣東各省，得到另一種新的發展情形。

第四期鼓的造型，基本上蛙飾已不再出現，鼓面出沿情形改觀，在鼓面與鼓胸之接合處，存有階梯狀之情形，因鼓面略出於鼓胸而不相接合，鼓胸與鼓面接縫處起，往下漸擴為圓弧狀，而與鼓腰之交接處成內凹的弧形，故而不落痕跡地使胸腰自然連接。而腰與足的交界處形成兩邊凹陷的一條凸陵，凸陵之上接腰部，而下連足部，成為第四期鼓造型上之特徵。鼓身以胸徑最大，而面徑微差幾釐，故面徑和胸徑幾乎相等。鼓身不高，比腰徑、足徑都小。故而整體上，胸徑的

橫線成為鼓身之最大距離，鼓型較第三期都小。腰部的最小距離上移接近鼓胸之處。四耳扁平，而帶有繩紋作邊，同心圓裝飾的大耳，貼於胸腰之際。扁耳中無孔，或有孔不一，如丁 15 號鼓即帶有孔，而乙式 2 號鼓和乙式 1 A 號鼓皆無耳上之孔。耳寬扁而大，合於實用上演奏搬運時之方便。

至於第四期之紋飾內容和形式，自第三期的圖案形式演變而來，且益減其形，更具抽象之線形狀。而內容是幾何圖形，變形羽人和變形翔鷺紋，多數學者認為此期鼓的製作潦草簡略，如王大道、張世銓（註 9 1）。如雲南富寧縣龍邊下寨所保存的下寨鼓，據記載資料顯示，其鼓面太陽紋旁有複線眼紋，外有櫛紋、同心圓紋、變形羽人紋、變形翔鷺紋，而鼓胸、腰部上下環繞著櫛紋和同心圓紋之紋帶圈（註 9 2）。而雲南昆明市所收集的乙式 1 A 號鼓，則另增加了心形紋、符籙紋、琵琶形紋以及雷紋、六瓣花紋、“ ” 勾連頭紋等，此鼓紋飾佈滿鼓身，卻嫌其鬆散而呆板，此兩鼓皆第四期鼓之早期代表。到了中期時，紋飾內容上又有新增圖案，如乙式 2 號鼓，有十二生肖紋、游旗紋、雲紋、雷紋和鼓胸出現乳

釘，到此時雲南銅鼓第四期走到盡頭，尙未完成的新裝飾風格，留到了第五期時的“銘文鼓”。故第四期鼓承接第三期的“半胸”造形與抽象圖案，愈變簡化之後，又將中期時之基本圖案和裝飾，如游旗紋和乳丁裝飾，遺留給第五期鼓作另一種新創造之機會。

### 五·第五期—銘文鼓的演變，截頭去尾“S”型

雲南第五期鼓因承接上一期的基礎，配合當時的社會文化背景，而發展出其具有漢文化的新型鼓。由於其鼓上常見漢字銘文或漢式圖案，故本文依此特徵名之為“銘文鼓”。由於此鼓所流傳的皆為傳世鼓，而雲南省自第四期之晚期起失去發展機會，以及政治上的諸多因素影響，到了第五期的早、中期仍然是銅鼓文化的黑暗期，直到第五期末才重新有了新型鼓之出現，而晚期鼓上也常有漢式圖案或銘文出現。因此，雲南第五期鼓，實際上只是晚期鼓的再度發揚，此期接續前者第四期的基礎，以及融合漢文化之特質，而呈現出綜合本土與漢式作風的新型鼓。

第五期鼓的造形，鼓面有略微出沿現象，且有三層明顯的乳丁紋。面略小於胸，而近於足。鼓身自鼓面起呈凸圓弧狀為胸部，胸與腰間無明顯界線，有時有微起之凸陵鼓身分兩段，但不甚明顯，從腰間的內陷圓弧到鼓足處亦連為一線，故第五期鼓之鼓身有如截頭去尾之“S”型。鼓身之面徑、身高、胸徑、腰徑、足徑之平均值均小於第四期鼓，因此鼓形扁而矮小。整體造形上，鼓耳較接近鼓

面，在扁矮之鼓體上，四耳之造型凸顯，而鼓足自腰尾起向外擴展，猶如裙裾往外飄揚，而使腰部內縮之感更甚。其鼓胸源自第四期的造型，胸下腰足連體，形同魚背之造形，鼓側造形流暢而俐落。由於鼓足與鼓面徑尺寸相近，胸部起與腰、足共線，故覺安適且穩定，造型上一氣叮成，而不覺繁瑣，但鼓之最大徑在胸，最小徑在於其身高，故呈扁平矮小狀，為本期最大特徵。

至於其紋飾，則更簡略地將圖妹抽象化，達到幾近簡單之地步，但此期與第一期鼓的簡單形式比較，則第一期走向稚拙而原始的古味，本期鼓則變成像徑人工的修飾後，所呈現呆板、機械且具現代化裝飾的風格，此處不易評介兩者之優劣，但卻易於瞭解紋飾的創造，必須結合時代、地域、文化及生活各方面之考量和設計。本期也特別地以其新文化內涵，而造就了雲南第五期的銅鼓文化。而此期最常用之紋飾以乳釘紋和游旗紋為主，其他尚有魚、龍、獸形雲紋、如意雲頭、雷紋、橢圓紋和複線角形紋等，而比較獨特的紋飾內容，有“酉”字形紋，“S”形紋和十二生肖、八卦，如丁式 23 號鼓。而本期最具代表性的“銘文鼓”應以雲南省昆明市所收集的丁式 3 號鼓為代表。因其鼓身除了有太陽紋、乳釘紋、鳥紋、雲紋、羽紋、纏枝紋、雷紋外，最重要的是鼓面上，有“康熙三十一年歲在壬戌孟春造鑄”之楷書銘文，此十四個漢字成為本期鼓紋飾上之獨特內涵，其不僅可依此作斷代之依據，且也表示受到漢文之影響所致。

## 六、第六期——桶形鼓的演變

第六期鼓由於其造型特殊，鼓形瘦高，而面大於胸。胸壁直立，且自胸下與腰、足連成一線，而呈直桶狀，故稱之為“桶形鼓”，此期鼓因以雲南省西盟山區為集中地，故學者稱此型鼓為“西盟型”。此期鼓分兩期，即中、晚期。中期鼓和晚期鼓的造型上無多大差別，但晚期鼓之胸、腰比例加大，腰變更細，如店5號鼓的胸徑和腰徑分別為40.5、30.5公分，代表中期鼓。而西盟1號鼓則分別為45.8、32公分，故在腰部變化成更細，為雲南第六期鼓的一項特徵，另外，在晚期鼓之鼓側出現小型的動物雕飾，亦為中期鼓少見。

至於兩階段共同的造型，則是鼓面有四腳蛙飾，鼓面出沿甚多，面徑大於胸徑、腰徑、足徑及身高、胸部與腰足同體而無明顯分界線，鼓身成直桶形。有兩對叉形縷空之扁耳和兩條合範線。晚期鼓側裝飾小型動物雕像。晚期的鼓身比中晚更高大，且平均上腰部有縮小情形，使桶形鼓更高挺和娟秀細膩。而晚期鼓之側身有小象、螺螄和玉樹的雕像和浮雕。而鼓側都有裝飾性縱線兩條，這些造型因素，使第六期鼓的造型特立獨行於其他各期鼓間。且以直桶形之特徵，成就雲南第六期鼓的獨特風格。

而在第六期的紋飾內容和形式上，花紋有翎眼紋、米粒、櫛紋、團花紋、羽紋、魚紋、鳥紋等裝飾性圖案。滿佈於鼓面，鼓身之上。另外有雙眼條花印紋、小波紋、菱形紋等作裝飾用的細膩圖案。就第六期的紋飾內容而言，單純而重覆的成為該期鼓之特殊裝飾方式。細微且重覆的紋飾圖案，單獨分開來看，魚紋、鳥紋和團花紋都呈現圖案式的抽象符號，但又有細部的描繪，其整體來看，並不

繁複，且有華麗充實之感覺。

第六期以其娟秀的桶形鼓身，和極盡繁密的紋雕內容和形式，成爲雲南銅鼓上的異型。也由於青銅的製作工藝技術提昇，故本期鼓之鼓壁較薄，鼓身高瘦，而成挺立之姿態。鼓面約有十二到二十道的暈圈，每暈必有紋飾。是繼承各期以來的各種類型之造型或紋飾，而漸漸演變爲更精緻細膩的風格。故從第一期到第六期中間之演變有其“自簡而繁”，自“古樸而精緻”，及自“粗獷”，而至“秀美”的完整變化之風格，而第六期鼓正依其“娟秀”之造型與豐沃之紋飾，繼續爲雲南銅鼓文化之精髓發展而努力，成爲雲南銅鼓最後的成就者。

## 結論

總結雲南型銅鼓之造型特徵，以及各分期之間的演變情形，有其一定的沿襲規則和風格變化，大致而言，各時代的文化背景造就了工藝技術的興衰，也呈現了各期銅鼓造型上不同的風格趣味，本研究結果，可歸納幾項重點加以敘述：

（一）雲南型銅鼓，基於其本土地域性的特殊風格關係，可簡略分爲六期，第一期約發生在春秋初期到戰國時代，該期銅鼓造形如同倒置之銅釜，故名之爲“倒銅釜形”。第二期約在戰國中期或更早到東漢初，因其鼓身之紋飾以寫實生動爲奇，而造型沿自第一期略加改變而已，故取紋飾造型之特徵而名之爲“寫實期”。第三期應在西漢中期到隋、唐之際，銅鼓之特徵表現在鼓面出現蛙飾，且鼓胸出現半剖圓形，故名之爲“半胸蛙鼓”。第四期約在唐、宋之間出現的銅鼓，

其造型變化在腰間的移動，且明顯的出現一道凸陵，故名之為“變腰鼓”。第五期之發生時間，約在南宋以後到清末，此期鼓因以鼓面出現漢字銘文，鼓身又常見漢式圖案，故名之為“銘文鼓”。第六期可追溯到唐以後到近代，流傳在雲南西盟自治品，鼓型特殊呈直桶狀，故名之為“直桶形”。

(二)雲南型銅鼓的造型變化，就統計的數字上，可從其平均值略窺其變化情形。如在鼓身的大小，以第三期的“半胸蛙鼓”為最大，而以第一期之“倒銅釜形鼓”為最小。而面徑的變化也以第三期為最大，而第一期為最小。足徑的變化則以第三期為最大，而第六期之“桶形鼓”為最小。胸徑以第三期鼓為最，而第六期鼓為最小。腰徑以第三期鼓為最大，而以第二期鼓“寫實鼓”為最小，第六期鼓次之。由此可觀察出各期的鼓身變化情形。但平均而論，鼓面漸增，而腰漸減。

(三)自第一期開始奠定了雲南型鼓“中空、圓底、曲腰、四耳”之基本造形。而自第三期出現蛙飾於鼓面，第六期也重覆出現。

(四)鼓面上太陽紋和鼓身上的紋飾變化，隨各期鼓之造型而各異，如粗獷的第一期，只見古樸的簡單紋飾，而第六期的“直桶形鼓”以其娟秀之身，雕以精密重覆的圖案。顯見雲南銅鼓之造形紋飾變化規律，是由簡單而複雜，由古拙而至娟秀。

(五)雲南銅鼓的發展情形是由原始而發展，由成熟而衰退，又由衰退復甦，且受到社會政治、文化背景之影響所致。

(六) 各期銅鼓造形的變化有前後的相關性，且在各期的分段中，常有前後重疊之情形發生，顯示文化藝術的改革與創新，常受到前代文化遺產之影響。而新型文化的創造，結果並不能與傳統得到優劣上之比較。

## 附註

1. 中國古代銅鼓研究會編，《中國古代銅鼓》，10/1988年，北京文物出版社。  
書中經過該會會員之討論通過，將全國目前所發現的銅鼓，分爲八種類型，並採標準器的出土地名，爲各類型銅鼓之名稱，見該書中頁32~33。
2. A. B. Myer und W. Foy, *Bronzepauken, aus Sudost Asien*, 1897。德國學者邊爾和夫瓦於1898年發表《東南亞的青銅鼓》一文，將其所搜集之五十二面銅鼓分作六類，是最早的分類研究，但所採用者不多，故分類方式不詳。
3. F. Hegel, *Alte Metalltrommeln aus Sude Asien, Leipzig*, 1902。黑格爾除了分爲四個主要類型，也附加了三個過渡形式，即I—II式，I—IV式和II—IV式。
4. 太愛係指越南少數民族中，置於籠形藤台上的一種扁形鼓，見註1，頁18。
5. 聞宥《古銅鼓圖錄》，上海，1954年，其提出：“黑格爾的四分法過去固然爲大家所習用，難道現在還能合乎我們的要求嗎？”，故另創分類法三式。
6. 張世銓，“論古代銅鼓的分式”，載於《古代銅鼓學術討論會論文集》，1984年。
7. 蘭峰，“古代銅鼓分類及其有關問題探討”，載於《第二次古代銅鼓討論會論文集》，1984年，分五型八式，此方法是目前分類中，較爲複雜的方法。
8. 李偉卿，“中國南方銅鼓的分類和斷代”，《考古》，1979年，1期，頁66~78。

9. 同上，見頁 77。
10. 汪寧生，“試論中國古代銅鼓”，《考古學報》，1978 年，2 期，頁 159～192。
11. 汪寧生，《雲南考古》，雲南人民出版社，6/1980 年，頁 316～321。
12. 同註 10 一文，頁 162。
13. 聞宥，《古銅鼓圖錄》，1954 年，上海人民出版社。
14. 見雲南省博物館所編《雲南省博物館銅鼓圖錄》一書中第四鼓。
15. 張世銓，“論古代銅鼓的分式”，《古代銅鼓學術討論會論文集》，文物出版社，4/1982 年，頁 95～106。
16. 李定，“銅鼓”，《文物》，1978 年，11 期，文中李定只分三類，是以“石寨山式”、“麻江式”等地名的名稱。
17. 見註 15，頁 98。
18. 見註 10，頁 160，汪氏討論 M1、M10 及 M13 之草葉紋鏡為西漢早中期所流行之物，故此三墓年代應在西漢時期，而 M1、3、10、11、13、14、15、16、17 之銅鼓墓，年代可能上溯到西漢以前。
19. 同註 15，頁 99。
20. 見註 15，頁 99～100，張氏排列了七十面石寨山式的同型鼓。
21. 見註 8，張氏採李偉卿之斷代法，因出土墓中發現有東漢墓的複系四耳陶罐，故認定之。
22. 同註 15，頁 100。張世銓對於冷水沖式銅鼓之特徵介紹文章中所節錄。
23. 該墓於 1958 年，由貴州省博物館發掘，所出銅鼓以北宋“元祐通寶”作墊

片，墓屬南宋淳祐年間（1241～1252），墓主是播州沿邊安擾使的楊粲夫婦，墓中在楊粲及其妻之棺床下，各置一面不同類型而又有相關的銅鼓，見註 10，頁 161。

24. 見註 16，李定之分類中，將麻江式列為三類中之一種，推定年限在宋或明代之墓葬。

25. 見註 15，一文中之頁 102 ～103 節張氏所論。

26. 1953 年出土的岭溪縣之昭平東漢墓中，有五銖錢紋銅鼓，加上該式鼓的基本花紋為雲紋，故斷定其年代在東漢至南朝之間。

27. 見同註 15，一文中，頁 104。

28. 何紀生，“介紹廣東靈山縣出土的古代銅鼓”，《考古》，1963 年，1 期。

29. 見註 15，一文頁 105，“四出錢紋”，是錢幣中有四個半弧圓分列圓形幣緣，中空劃一內弧線之菱形尖角紋。

30. 見註 15，頁 106，為張氏之論點。

31. 該式鼓紋飾與冷水沖式和靈山式鼓的圖案演變而來，同上註，頁 105。

32. 同註 13，聞宥先生提出甲、乙、丙三式，按其序列，以甲式最早。

33. 洪聲，“廣西古代銅鼓研究”，《考古學報》，1974 年，1 期，「洪聲」據李偉卿先生在筆者訪談中表示：是共同的發表聲明之意思，非指某一洪姓學者。

34. 黃增慶，“廣西出土銅鼓初探”，《考古》，1964 年，11 期。

35. 蘭峰，“古代銅鼓分類及其有關問題探討”，載於《第二次古代銅鼓討論會資料集》，中國古代銅鼓研究學會刊行，1984 年。

36. 王振鏞, “南方銅鼓的類型學考察”, 《第二次古代銅鼓討論會論文集》, 1986年。

37. 張文勛編, 《滇文化與民族審美》, 雲南大學出版社, 6/1992年頁70~82。

38. 王大道, 《雲南銅鼓》, 雲南教育出版社, 8/1986年, 頁5~17。

39. 見註1, 頁33~105, 張氏對各類型鼓的特徵描述, 反較中國古代銅鼓研究會所提論之特徵內容更見具體。因張氏對銅鼓高、寬的說明上, 提出了更數據的論證, 故具質量兼備之研究。可參酌註6比較之。

40. 《中國考古學年鑑》, 文物出版社, 1989年, 頁76。

41. 同註1, 頁122, 見該會所歸納之“中國十唸銅鼓的年代”之表格, 該表列出了從春秋時代的萬家壩型, 到清代西盟型的年代之比照內容。

42. 同註1, 頁191。

43. 同註1, 頁126~136, 另記載冷水沖型和遵義型銅鼓的鑄造和使用者是僚人。麻江型屬苗、瑤、白族、仡佬等族、佯族、傣族和東南亞各民族則西盟型鼓的共同主人。

44. 汪寧生, 《雲南考古》, 雲南人民出版社, 6/1980年, 頁32~33。汪氏認為約在春秋中晚期, 雲南青銅文化開始發展, 而到漢武帝時(公元前2世紀末)才開始向鐵器時代過渡。

45. 李昆聲, “雲南文物考古四十年”, 《雲南省博物館》, 學術論文集, 雲南人民出版社, 頁1~20。

46. 馬曜主編，《雲南簡史》，雲南人民出版社，頁 1 ~24。
47. 於《尚書·牧誓》，記載濮人曾參加周武王之伐紂戰爭，分布地區在“楚之南”、“江漢之南”、“左錦巴中”以至西南地區，見註 1，頁 126。
48. 雲南省博物館文物工作隊，“雲南楚雄萬家壩古墓群發掘簡報”，《文物》，1976 年，10 期，頁 1 ~16。
49. 雲南省文物工作隊，“雲南祥雲大波那木棺墓清理報告”，《考古》，1964 年，12 期，頁 607 ~614。
50. 雲南省博物館，“近年來雲南出土銅鼓”，《考古》，1981 年，4 期。
51. 大理文化館，“雲南彌渡苴力公社出土兩具早期銅鼓”，《考古》，1981 年，4 期，頁 371。
52. 北京大學歷史系考古專業碳十四實驗室，“碳十四年代測定報告”，《文物》，1978 年，5 期，頁 76。其所測定之年代為墓葬中之入葬年代，應為入葬品之下限，葬前該物所遺存年限未可預知，本文所提各型銅鼓之年代，皆依此方式而約定一概算數值。
53. 李昆聲、黃德榮，“再論雲南早期銅鼓”，《雲南青銅文化論集》，雲南省博物館，3/1991 年，頁 374 ~393。
54. 童恩正，“試論早期銅鼓”，《考古學報》，1983 年，3 期，頁 307 ~328。
55. 今村啓爾，“失蠟法鑄造的先黑格爾 I 型銅鼓的發現”，《南方民族考古》，第二輯，1989 年，頁 51~58。
56. 見同註 10，有關汪氏之銅鼓分類對照表。

57. 見同註 8，李氏銅鼓分類圖，頁 66。
58. 馮漢驥，“雲南晉寧出土銅鼓研究”，《馮漢驥考古學論文集》，文物出版社，1985 年，北京。
59. 見註 1，頁 36。
60. 同註 1，頁 110。
61. 雲南省博物館，《雲南晉寧石寨山古墓群發掘報告》，文物出版社，1959 年，及該館之發掘報告中之出土報告，見《考古學報》，1956 年，1 期。
62. 雲南省博物館，“雲南江川李家山古墓群發掘報告”，《考古學報》，1975 年，2 期。
63. 張文勛主編，《滇文化與民族審美》，雲南大學出版社，6/1992 年，頁 73。
64. 同上註，頁 75。
65. 同註 63，頁 76，始元五年漢昭帝兩次攻擊雲南，使滇池地區受到重大損失，滇國實力大破，由鉤町王侯亡波代之。作者引《漢書·西南夷傳》之歷史記載。
66. 同註 1，頁 47。
67. 同註 1，頁 47~49，該鼓據傳已到歐洲，其風格被《中國古代銅鼓》一書併入冷水沖鼓，本文作為第三期之早期鼓之類型。
68. 王大道於《雲南銅鼓》一書中，表示冷水沖型和石寨山型之間有繼承和發展的關係，見頁 11。
69. 同註 1，頁 58，鼓內壁出現環鈕之情況特殊定有其意義，但以目前的研究中，尚未有所發現。

70. 同註 1，見書中圖版四四，2。
71. 富寧 I 鼓 1 號之資料，見註 1，頁 59。
72. 同註 1，由《中國古代銅鼓研究會》所歸納遵義型之形制特徵，頁 60。
73. 同註 68，頁 13。
74. 同註 1，鼓 169—2 號，見該書圖版五 0·一號。
75. 游旗紋是指由一個圈圈連綴著兩條飄動的帶子，像古時候的旌旗在空中飄動故而得名。
76. 元朝在雲南設立行中書省，明朝則建立雲南都指揮司和雲南布政使司，採取改土歸流等措施，可參考註 63，頁 79。
77. 同註 1，頁 64，書中所提出的麻江型早、中期銅鼓當中，雲南銅鼓沒有任何銅鼓出現，而在晚期中有數面被提出。
78. 本期鼓之舉例，皆取自《中國古代銅鼓》一書，同註 1，頁 75~78。
79. 同註 61，頁 81。
80. 同註 68，頁 99。
81. 即中原銅鼓，一件為安陽銅鼓，另一件為崇陽銅鼓，見註 1，圖版一之 1、2。
82. 北方銅鼓有渤海銅鼓，沈陽銅鼓，為兩面圓柱鼓，亦不屬於本文所論，見註 1，圖版二，1 和 2。
83. 中國古代銅鼓出土省份有雲南、貴州、廣西等省，而東南亞各地流傳於民間的銅鼓則更廣佈各地，如越南、柬埔寨等中國鄰近地區，而中國各省所曾流傳銅

鼓之地區則有雲南、貴州、湖南、廣西、廣東。本文只針對雲南省地區出土或發現之銅鼓為例，作研究之對象。

84. 李偉卿，“銅鼓的美學”，載於《雲南青銅文化論集》，3/1991年，雲南人民出版社，頁531。

85. 同註1，《中國古代銅鼓》一書中所載萬家壩型之胸徑大於面徑31—44%，頁33。

86. 見註1，頁33，書中所列之萬家壩型銅鼓特徵，即本文所論雲南第一期銅鼓。

87. 李偉卿，“中國南方銅鼓的分類和斷代”，《考古》，1979年，1期，頁66~78，文中李氏統計I型b型在我國文獻中，大約五十面，而雲南約占75%，其他分布於桂西、黔南、川南，見頁68。

88. 張世銓，“論古代銅鼓的分式”，《古代銅鼓學術討論會論文集》，文物出版社，4/1982年，頁99，文中張氏所提之石寨山式鼓的形制，與本文第二期鼓同。

89. 同註1，文中石寨山型鼓之身高為寬的70%左右，頁35。

90. 蛙飾出現於鼓面的情形，雲南型銅鼓只見第三期和第六期有。至於整個中國古代銅鼓中，尚有廣西的北流型和靈山型銅鼓之鼓面上出現蛙飾，在雲南銅鼓第三期和第六期之間蛙飾消失的原因，可能是技術上，或民族遷移的因素使然。

91. 分別見註68，頁11，及註88，頁102，兩位先生對對遵義型銅鼓之芯紋表示了草率，簡略之評語，遵義型乃本文之第四期鼓同期且同類型鼓。

92. 見註1，頁61，有關遵義型鼓中之介紹。

## 第五章 雲南銅鼓紋飾風格

### 前言

銅鼓除了作為樂器、禮儀法器、陪葬明器等重器外，同時其本身鼓上的紋飾圖象，不僅是記載了當時各民族生活的實際情況，同時，也存在著古代各民族生活上、習俗、宗教信仰及意義上的美感等特殊涵義。因此，在對銅鼓身上的紋飾圖案的探討研究，除了能對古民族生活的歷史背景，作學術上之史學研究之外，亦可由此研究瞭解到各地民族的美感意識和內涵。

從雲南銅鼓的六個分期之演變，我們上一章探討其造型風格時，也大略對雲南型鼓各期的紋飾內容和形式有所分析。本章則繼續對此六期之各期紋飾的變化內容和形式，以及紋飾的意義與內涵深入探討，在研究的過程中，除了對各期鼓的內容和紋飾意義作深層的探究瞭解之外，同時也儘量以較科學的方法，排比出各期代表性紋飾的演變風格，其中，我們立於幾項研究原則：

一·基於文獻的記載與考古學的印證：大凡某一期的銅鼓類型，皆有其幾項主要的紋飾形式，針對原始的文獻資料之記載，我們可掌握其紋飾之起源、意義和紋飾創造的歷史意義。再加以考古學的資料之印證，我們正可推測其內涵的意義，以及民族的原始創造意識。此對銅紋飾的意義之瞭解，始可建立較客觀之理論。

二·運用藝術原理，剖析其造型：針對雲南古代銅鼓上的同屬類型紋飾造型，必須以藝術原理原則去分析其細部差異，期於“同中求異”，“異中求同”的嚴謹

比較方法，深究其變化之規律，以歸納其演變之軌跡，總結其獨特的地域性之紋飾造型風格。

三·以歷史演進的軌跡，作研究分析的追蹤方向：歷史軌跡中，隱藏著古代民族生活、習俗、宗教、文化等實際背景，在探究銅鼓紋飾的方向上，依據歷史的演進順序，追查紋飾內容及形式的變化，才能分析出時間性的演變歷程，故在研究分析中，期能以真實的歷史背景，深究其紋飾之演變風格。

四·堅持讓“物自說”的科學實物論證法：為避免研究方法荒誕不實之虞，故堅持以“見物說話”的原則，不作過偏的推測旁論，遵守歷史演進規律，尊重文物之客觀性及實證性。或有古籍文獻之引用，專家學者之證論，但求為輔佐之說明，不作主觀預測，保留其客觀性。

五·考量研究之目的，設定範圍：為求研究之客觀性及有效性，故基於研究之目的，設定研究之範圍，如本文係針對雲南古代銅鼓之紋飾造形之研究，故基於出現在雲南省的銅鼓為例，以該地區銅鼓身上的裝飾造形為對象，掌握同期地域性、時間性的變化，分析其演進情形。如在本文的紋飾類別，係依上一章所介紹之銅鼓實物，所分六期之情形，作深入之分析、比對之範疇。

六·銅鼓物證上的紋飾內容之研究，除了對“量”上之搜證，也求取客觀性的“質”的分析，使紋飾的內涵，更貼近於雲南古代民族文化，且從其紋飾造型之演變歷程，去瞭解雲南銅鼓文化之發展過程。

從以上所擬之研究原則，本文考慮以五個節次，針對此六期鼓上之代表性紋飾或獨特造型分加比較敘述。而對雲南銅鼓所曾出現的百餘種紋飾。粗分為：立

體裝飾、幾何紋飾、動植物紋及敘事圖和結論部份。而未列入此分類中之紋飾，歸之為其它類，併於本章節中之結論部份分述之。

## 第一節 立體裝飾

雲南古代銅鼓的立體裝飾，常見的有銅鼓附件—鼓耳，主要的是鼓面上的立體蹲蛙和鼓身側飾的小象、螺螄等裝飾。早期銅鼓並沒有出現此類裝飾物，尤其第一期之鼓面不素無紋。第二期除了生動的紋飾圖形外，亦未見此種特殊的裝飾物。到了第三期初期，在鼓面上開始有了蹲蛙之裝飾物。到了第四期鼓面上唯剩蛙趾痕跡。第五期蛙飾全無，流傳到貴州、兩廣各地繼續發展到第六期桶形鼓時，蹲蛙出現於鼓面，且在鼓身側旁飾以動物雕像，如小象螺螄等情形。本章有關立體裝飾部份之說明分三項，即蛙飾、小象、螺螄等動物雕像，鼓耳分別探討。

### 一·蛙飾

蛙飾出現鼓面的情形，首先在第三期—半胸蛙鼓初期出現，約在西漢中期，於晉寧石寨山古墓群中出現一面編號為石·M10:3 號的銅鼓，鼓面上出現立體蛙飾四隻，其成順時針的方向環列其上（註1）。此後漸漸成為第三期銅鼓的一大特徵。而第四期之銅鼓只留下蛙飾的趾痕，第五期便完全不見蹤跡，第六期鼓之鼓面普遍地出現此類蛙飾造形，是經發展後的另一種型態。關於對鼓面蛙飾的研究文獻甚多。以目前所能得到的資料，至少有以下幾位學者對這方面做過精深

的研究：

(一) 蔣廷瑜先生於《銅鼓》一書中，對蛙飾的起源和意義有初步之探討(註 2)。文中對蛙飾有幾項說明。首先，其將中國銅鼓上出現過的蛙飾歸納有兩廣型的北流型和靈山型，和雲雲型的冷水沖(即雲南第三期)，而其裝飾位置大部份呈逆時針或順時針，或一逆一順的方向環列於鼓面之上，但亦說明到特殊的例子，如在柳州附近收集到一面銅鼓，其鼓面上有四隻頭向鼓心的青蛙。而在越南清化東山遺址出土一面高 9.8 公分的小銅鼓，其上四隻青蛙則背向中心，而面向外。皆為極特殊的例外。因此雲南型第三期、第六期鼓上的蛙飾是成順時針或逆時針方向環列鼓面。但蔣氏文中所提：“冷水沖型銅鼓幾乎一律四隻青蛙，一律按逆時針方向排列，其青蛙形象逼真，有的背上還有綯索紋和螺旋紋。”(註 3) 之情形，可能其分類方式不同所致，或未曾見到石·M10:3 號鼓上之蛙飾或順時針方向的情況。

另外談到西盟型鼓(即雲南第六期鼓)常見到“累蹲”蛙，有一大一小相背負，或三疊、四疊的情形。至今歸納雲南第六期鼓則可見累蹲蛙最多三隻。兩廣型鼓上的蹲蛙情形較為常見(註 4)。蔣氏文中提到青蛙飾的裝飾意義在於推測的說法，認為青蛙是益蟲，對當時使用銅鼓的農業民族之祈雨傳說之一種附會，亦表示可能與圖騰之崇拜有關，其與我國南方與東南亞古老民族之信仰有不可分之關係。並舉出與崇拜圖騰的相關例子，作為附會之說(註 5)。因其所舉之例，係以廣西壯族民族生活習俗與宗教信仰之相關性較高，雖與本文所欲探討的方向有異，但仍有珍貴之資料，可供參考。

(二) 楊豪先生於“嶺南銅鼓上鑄蛙源於圖騰崇拜說”一文中，亦以兩廣地區之壯族之銅鼓蛙飾為例，參酌《史記》、《後漢書》的文獻指出幾項重點(註6)。首先，指出早在春秋晚期廣西恭城出土的青銅尊腹表上，已有浮雕鑄成的青蛙飾，而南越五趙胡墓中的出土銅燈座上，也鑄蛙飾，時代約在西漢初。而廣東雲浮出土的銅鼎腹表上，亦見四隻浮鑄的青蛙。這情形在雲南大極山、石寨山、李家山等古墓出土的青銅鉞、劍、戈之兵器上，也出現過，時間也早在戰國至漢代，此情形是銅鼓上蛙飾的蘊釀期。

其次，並以各種青銅器物上的青蛙紋飾為例，說明我國先民生活中普遍存在尊敬青蛙圖騰的觀念，楊氏並認為：“除古人以為青蛙擁有能克敵致勝、消災弭禍，能使子孫繁衍於青蛙的故事，其中許多可能和圖騰崇拜有關。”(註7)從楊氏的說明中，主要印證壯、黎族的遠祖是以青蛙為圖騰崇拜之民族。

(三) 汪寧生先生於《銅鼓與南方民族》一書中之研究文獻。汪氏認為蛙飾乃“初見於C型鼓面部，經D型而傳入F型，歷史不衰。”(註8)其論點即本文所提第三期(C型)到第期(F型)的流傳與傳播情形相同。關於蛙飾的含意，指出三項推測，一是求雨；二是尚武精神，因蛙易怒且愛鬥，銅鼓用之於戰爭，鑄蛙以求勝利之意；三是為了祈求豐收等語。但汪氏進一步指出：各地的銅鼓上的蛙飾含意，可能因地區民族不同而異，而對各種說法只存而不論。

(四) 李偉卿先生於“論銅鼓中的滇西蛙鼓”一文中的研究，文中有幾項重要的論點：

1. 指出黑格爾·巴門特(H·Parmentier)(註9)等人所見之Ⅲ型(即

第六期) 鼓的體積較小，少有單蛙，多累蹲，甚至累至三、四個，且來源明確，係由緬甸撣族所鑄造之說法，表示了不同意見，李氏認為(註10)：當時學者未曾見過雲南的蛙鼓，雲南這些蛙鼓的來源分布於西面的德宏自治區，南面到瀾滄、孟連、孟海、思茅、普洱、景洪、孟臘等地，除了台灣有兩面蛙鼓除外，皆應由雲南流傳的，而蛙鼓集中點在中緬交界處。其次指出雲南省博物館藏六十件鼓中，有三件留蛙趾，三十六件單蛙，十二件雙蛙，九件三蛙，至於累蹲至四蛙者，未曾見過。

2·就蛙鼓的蹲蛙數量，是先由單蛙，而雙蛙，後至三蛙以上之累蹲情形。而蹲蛙背脊紋飾的變化是先簡而後繁。到了晚期因鼓之含鉛量多，而影響鼓之音效較差。

除了以上四位學者研究，尚有饒宗頤先生(註11)指出佉族以之作祈雨之意，王大道先生(註12)則與饒氏所提觀點同之外，另外認為與紀念祖先有關，故於鼓面上鑄蛙，以求配合太陽紋之太陽，蛙變蟾蜍成月亮，行日月交輝，陰陽調和之說法。

從以上學者之討論，我們對於銅鼓上蛙飾的念意有了初步瞭解，但從出土的銅鼓和其他問題的綜合研究上，尚有一些疑問有待研究。

1·有學者認為疊蛙是交媾祈雨孕育萬物的演化過程(註13)。其認為原始民族從單蛙的崇拜向疊蛙的變化，與人類祈求降雨以孕育天地萬物之宗教信仰有關，應是意義上的附會，大於實際上的客觀性。筆者曾就此問題請教李偉卿先生，其表示此為旁說之詞，就物生學觀點站不住腳，因李氏曾請教有關生物學方

面教授，得到答案是“蛙之交媾，乃兩尾相交，非相疊。”故疊蛙的情形，與蔣廷瑜所見蛙頭向鼓心，或背向蛙心，面向外的情形推測，可能與原始民族為求保護疆土，以蛙代人，齊力合作共抵外侮之象徵性意義較大。至於以蛙飾祈雨之意，應屬各地區民族之宗教信仰內涵，眾多學者採此說法。

2·以蛙飾作為圖騰崇拜之說法，源自原始民族普存的生活習俗與宗教崇拜對象有關，因以青蛙作為“雨神”的觀念，至今雲南佤族民眾仍然存在，故在銅鼓上鑄蛙飾，以作巫術儀式活動上祈雨之用。

3·以蛙代蟾蜍立於鼓面，配合太陽紋以行陰陽調和之說，在雲南麗江博物館中，筆者亦見納西族將蟾蜍，畫於月亮之上的圖案，此為該族的崇拜物，亦將蟾蜍化身月亮的傳說合併，故以蛙代蟾蜍立於鼓面之太陽紋旁，作日月生輝，陰陽調和之說，可能是學者假託他族之信仰觀念所作的意測，或本之於自然崇拜的原始民族觀念，尚待進一步的資料佐證。

4·至於蛙飾的念意，隨各地區民族的崇拜之神的對象不同而異，除了以上學者所論蛙飾作為祈雨求豐收，敬蛙致勝，孕育萬物，陰陽調和等說法外，根據納西族《東巴經》中的“盤球沙美”故事和一些民間傳說的證明，青蛙被該族人稱為“黃金大蛙”又稱“智慧蛙”，故而納西族人的羊皮服飾，特將其剪裁為蛙狀（註14）。而筆者曾請教當地老人，有關納西族身佩七個圓形的彩色布圈用意時，其表示代青該民族之信仰有關，亦代表青蛙之眼睛。因此，在雲南各地的民族信仰，有其從古老留傳下來的特殊意義。

5·從雲南型第三期及第六期銅鼓上蛙飾的造型，有幾項特徵：

a · 雲南型第三期銅鼓之鼓面上蛙飾，為四組每組一隻，呈順時針或逆時針方向環列其上。如石寨山出土之M10: 3 號鼓為早期鼓或順時針方向，而陸良小西營出土之陸良鼓屬第三期晚期鼓，鼓面蛙飾四組，四隻呈逆時針方向。

b · 雲南第六期鼓之鼓面上蛙飾愈向晚期，數量愈多，目前可見最多有三隻纍蹲。故其數量由少而增多。

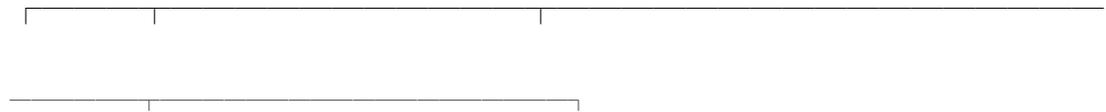
c · 雲南第三期蛙飾為四趾無紋，歷經兩廣型有三趾蛙（後一前二），到晚期時，雲南型第六期之蛙飾，紋飾較多有螺絲紋，和複線折紋，且多為四趾。故雲南型之蛙趾以四隻最多。

d · 第三期鼓有出土之蛙飾，到第六期僅見傳世品，學者所稱之蛙鼓都指後者為多，故第三期以“半胸蛙鼓”為名，提示蛙飾出現之年代，約在西漢中期，流傳的歷史甚長，至今在雲南佤族、傣族地區尚見使用。

e · 到晚期（第六期）的蛙飾銅鼓，因製作上之含量較高，鼓之音效較差。但合範的技術較高，蛙飾製作較精美。

因此銅鼓上的蛙飾，除了顯示各地區民族之宗教信仰的對象不同，所呈現不同的意義之外，且由於各地區民族，在不同的時代、文化、生活背景所處環境各異，而產生不同的裝飾效果，但其演變，仍有其地域性，或歷史性的獨特風格。故銅鼓上的蛙飾，代表著民族的社會習俗和審美意識的多重意義。

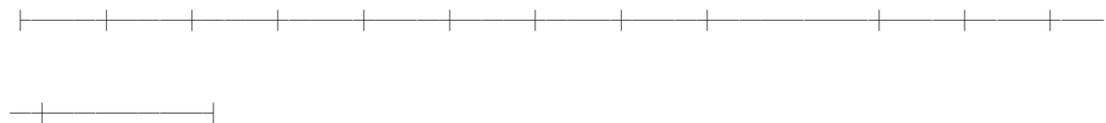
李偉卿對雲南省現存蛙鼓實測登記表如下：



| 編號 | 體積 (公分) | 鼓 | 面 | 鼓  
身 |



| (原) | 身高 | 面徑 | 足徑 | 光芒 | 暈圈 | 蹲蛙 | 弦紋 | 主要紋樣 | 胸暈 | 腰暈 | 足暈  
| 腰際飾物 |



| 丙1 | 43" | 56.5" | 47.3" | 12 | 15 | 4:1 | 雙 | 魚、鳥、團花 | 5 | 8  
| 2 | 無 |

| 丙2 | 35 | 48.8 | 40 | 8 | 15 | 4:1 | 單、雙 | 鳥、變形羽人 | 4 | 8 | 1 | 無  
|

| 丙3 | 33.5 | 43.5 | 33 | 8 | 13 | 4:1 | 雙 | 魚、鳥、團花 | 5 | 6  
| 7 | 無 |

| 丙4 | 28.3 | 37 | 29 | 8 | 8 | 4:1 | 雙 | 團花、小鳥 | 3 | 5 | 2  
| 無 |

| 丙5 | 殘 | 52.5 | 殘 | 缺 | 13 | 4:1 | 雙 | 魚、鳥、團花  
| 3 | 9 | 6 | 並頭雲紋 |

丙6	32.5	39.5	殘	缺	11	4:1	單、雙	魚、鳥、同心圓	4
7	1	無							
店1	32	44	殘	8	16	4:1	單、雙	魚、鳥、紋	4   6   2   小象
及螺螄									
店2	31.4	43.3	34	8	13	4:1	單、雙	魚、鳥、團花	3   6   2
卷枝玉樹									
店3	33.2	44.5	34	8	16	4:1	單、雙	魚、鳥、團花	5   6   3
卷枝玉樹									
店4	33	46	37	8	16	4:1	單、雙	魚、鳥、團花	5   6   3   無
店5	33.2	45.1	36	8	11	4:1	雙	魚、鳥、團花	4   6
2	無								
店6	35.3	49.8	39.5	8	13	4:1	單、雙	魚、鳥、團花	4   6
2	無								
店7	37.5	48.5	39	8	15	4:1	單、雙	魚、鳥、團花	4   6   2
無									
店8	39	52.6	40	8	14	4:1	單、雙	魚、鳥、團花	4   6   2   無
店9	41	52.3	37.3	8	17	4:1	單、雙	魚、鳥、團花	4   6   2
無									

店 10	41.6	59	45	10	16	4:1	雙	魚、鳥、團花	4	6	2
無											
店 11	39.5	54.7	45.3	10	15	4:1	雙	魚、鳥、團花	4		
8	1	象螺、玉樹									
店 12	39.5	57	44.7	10	14	4:2	二、三	鳥、菱花……	3	6	3
象螺、玉樹											
店 13	48.7	61.3	50	12	15	缺	二、三	鳥、菱花……	4	8	
3	塔形花飾										
店 14	缺	64.3	缺	12	15	4:3	三	鳥、菱花……	4		
缺	缺	卷枝玉樹									
店 15	49.5	67.3	52	12	15	缺	二、三	團花、菱花	3	8	
5	卷樹玉樹										
店 16	49.7	65	53	12	13	缺	三	鳥、菱花	3	8	2
塔形花飾											
西盟	37.3	49.8	37	8	15	4:1	雙	魚、鳥、團花	4	6	
2	無										
孟連	48.7	65.5	51.2	12	19	4:1	三	鳥、團花	4	9	
5	玉樹、象										
新 1	32.1	39.5	缺	8	9	4:1	雙	魚、鳥、團花	5		
7	1	無									

| 新2 | 36.3 | 49 | 38 | 8 | 13 | 4:1 | 單、雙 | 魚、鳥、團花 | 4 | 8 | 1 | 無

|

| 新3 | 42.7 | 57.7 | 48.2 | 8 | 20 | 4:1 | 單、雙 | 魚、鳥、團花 | 6 | 10

| 3 | 無 |

| 暫1 | 43 | 56 | 44 | 10 | 15 | 4:1 | 雙 | 鳥、菱花 | 4 | 11 | 2 | 無

|

| 暫2 | 38.5 | 51 | 41.5 | 12 | 14 | 4:2 | 二、三 | 鳥、菱花 | 5 | 7 | 3

| 象、螺螄 |

| 暫3 | 34 | 49.4 | 40.5 | 8 | 15 | 4:1 | 單、雙 | 魚、鳥、團花 | 6 | 9 | 1

| 無 |

| 暫4 | 30 | 44 | 33 | 8 | 10 | 4:1 | 單、雙 | 魚、鳥、團花 | 3 | 7 | 1 | 無

|

| 暫5 | 26.5 | 35 | 29.5 | 6 | 11 | 4:1 | 雙 | 魚、鳥、團花 | 4 | 9

| 1 | 無 |

| I · 8 | 30.5 | 67 | 54 | 12 | 18 | 4:3 | 三 | 鳥、菱花 | 6 | 10 | 3 | 象、玉樹、螺

螄 |

| I · 10 | 42.5 | 56 | 44.7 | 12 | 13 | 4:1 | 雙 | 魚、鳥、團花 | 5 | 8 | 3

| 無 |

| I · 11 | 37.4 | 50 | 41 | 8 | 14 | 4:1 | 單、雙 | 魚、鳥、團花 | 5 | 8 | 3 | 無

|

I · 12	32.8	44.5	38	8	14	4:1	雙	魚、鳥、團花	5	8	3
無											
瀾滄	39	53.3	41	12	13	4:1	三	鳥、菱花	3	8	5   蜥
蜴、螺螄											
孟臘	43	56	47	12	17	4:2	三	鳥、團花	4	8	4   玉樹、象、螺
螄											
未1	50	66.9	52	12	17	4:3	三	鳥、菱花	5	8	4   玉
樹、象、螺螄											
未2	49.4	64.5	50.5	12	15	4:3	二、三	鳥、菱花	4	9	
3											
未3	43	56	46	12	15	4:1	雙	魚、鳥、團花	4	6	2   無
未4	42.3	54.6	42.5	8	15	4:1	雙	魚、鳥、團花	4		
6	2	無									
未5	37.6	50	40	8	13	4:1	雙	魚、鳥、團花	4	6	2
無											
未6	32.6	44.6	38.5	8	13	4:1	雙	魚、鳥、團花	4		
6	2	無									

(本表錄自《考古》1986年7期頁654)

另外在台灣有私人收藏之纍蹲蛙鼓數件，如台北李成發先生曾收藏一繩紋魚藻鼓，上有三疊式之纍蹲蛙。從身上的造型紋飾來看應與第六期鼓同型。而在私人收藏方面尚有陳之初先生收藏三件，亦有三纍蛙，應與西南銅鼓的傳播有關。但國立歷史博物館數藏的雲南保山銅鼓，雖鼓面上亦見蛙飾，但與雲南型銅鼓不同類型，而台灣省立博物館藏之“廣東甲鼓”亦見蛙飾（註 15），此兩者是粵系銅鼓，與本文所探討之類型不同。而李先生與陳先生之收藏鼓，應屬雲南第六期晚期鼓，因其蹲蛙三隻是晚期才有之情形。且鼓身上有小象和螺螄紋之雕像，通體紋飾，極為精巧。

## 二·小象及螺螄附件

雲南銅鼓上，首先在鼓側出現小象及螺螄的立體雕像附件，到了第六期鼓時才發現。據李偉卿先生所登記的蛙鼓情形（註 16），可見到小象及螺螄並列的第六期鼓有店 1 號、店 11 號、店 12 號、孟連鼓（僅有小象）、暫 2 號、I 鼓 8 號、孟腊、未編 1 號鼓等鼓。以小象及螺螄出現於鼓側的情形，在雲南第六期早、中期都未曾發現，直到晚期才漸漸以此作為鼓側裝飾之用。在雲南第六期中期的銅鼓，只有在鼓身作上裝飾性的對稱縱線，而鼓身無任何小象或螺螄的浮雕，如店 6 號及店 2 號。到了第六期晚期在西盟 1 號鼓上亦只有裝飾性之對稱縱線兩條作鼓身裝飾之用，而暫 1 號鼓屬雲南第六期晚期的另一鼓，在其鼓身兩側不但有裝飾性縱線，開始在鼓側之耳下足部有立體之動物二隻，即小象之雕像。到了店 11 號之鼓腰足部亦有小象和螺螄，孟連 1 號鼓則出象、小象一排，至少在四隻

以上。而所見到的這些小象皆頭向鼓足的方向，且排列成一直線，大小的順序亦有變化，如孟連 1 號鼓之小象，並列一排於鼓耳之下，且自鼓耳往鼓足的方向，依小象的體型由小的到大的，愈向鼓足的部份愈大，而愈接近鼓耳的部份之小象形體最小，此為第六期晚期鼓上所發現之情形。至於有關小象和螺螄的裝飾意義為何？至今尚未發現有專家學者提出較為妥當的說明。筆者儘聯想到目前雲南各族仍有象腳鼓舞，和舞象的活動，不知是否與之有所關聯。

據唐劉恂於《嶺表錄異》書中記載著：南詔王（即今雲南）在百花樓前歡宴朝廷使者，設舞象，讓演員引領一頭裝飾著非常華麗的大象，合著音樂節拍動頭擺尾地表演（註 1 7）。這種舞象的活動到了明、清時代，在雲南傣族地區曾見，故將銅鼓之旁鑄小象，是否代表銅鼓作樂舞表演時助與的一種象徵精神。

其二在雲南傣、景頗、德昂、阿昌、布朗、佤族等民族，都以一種象腳鼓作為舞蹈中敲擊而用，且有一種“象腳鼓”舞，是群眾縱舞狂歡時所不可缺少的舞具。故在銅鼓側鑄小象的意義，可能是鼓樂中的助興象徵，也可能是在狂熱歡場中，為了裝飾上之效果，在群眾聚合之大場面中，藉以炫耀自己的銅鼓。此與銅鼓的特殊意義有極深奧之相關性，而愈到第六期晚之小象的數目愈多，表現愈到晚期，對銅鼓上的裝飾，也更加繁瑣和精巧。前文所提到的台灣收藏家陳之初先生亦有小象與螺螄飾於鼓側的第六期晚期鼓，亦極精巧。

### 三·鼓耳

本文特別將銅鼓之鼓耳裝飾提出討論，實因其具有極特殊的變化。而銅鼓自

第一期開始，便已決定“四耳”的形制，只是到了第六期之間的演變，有其獨特的變化規律存在。且作為判定各期造型的一項極明顯之方法。

就第一期的早期銅鼓而言，因其與銅釜之造型相近，曾在分類兩者之判斷造成很微妙之錯誤，因對銅鼓形制認識不清的博物館員，誤將早期銅鼓列為銅釜，後經專家判斷之後，才正本清源重定之為銅鼓。故對各期銅鼓鼓耳之瞭解，可在瞬間得到正確的判斷，另外，在各個不同時代的文化背景之下，產生銅鼓鼓耳之裝飾的形制和紋飾之不同，亦為各時代的工藝史有極密切的相關。

就雲南第一期銅鼓上的鼓耳變化情形，在早期楚·大M1:11號鼓之四耳為半環徑的小耳，各成對分立於鼓胸、腹之對方。中期時，有楚·萬M23:158號鼓，其鼓耳為窄條小扁耳，位置亦同。晚期時延續中期的情形。到了第二期時，早期如昌寧鼓，仍保存第一期中、晚期之窄條小扁耳。中期時，如石·M3:3號鼓變為繩紋夾耳，即兩對鼓耳之上有繩紋裝飾。同期的石·M14:18號鼓，則出現瓣紋夾耳兩對，晚期亦同中期之紋飾有繩紋小扁耳和瓣紋夾耳。第三期鼓早期為瓣紋扁耳，如石·M10:3號鼓，和繩紋夾耳，如開化鼓。中期時有了較大的變化，如陸良小西營出土之陸良鼓，其鼓耳有瓣紋帶孔大寬扁耳之情形，晚期仍繼續有瓣紋帶孔扁耳之例子出現，如I鼓1號鼓。第四期時鼓耳更加精緻，如乙式1A號鼓，鼓耳兩對為繩紋邊，同心圓紋扁狀，中期時有丁15號鼓為線紋帶孔扁耳，晚期同樣在廣東發展為繩紋邊帶孔之扁耳，而因此期鼓之腰、胸合而為一之獨特造型，使鼓耳附於鼓胸之上。第五期鼓則在中期以後出現在胸部有繩紋邊夾雷紋之扁耳，如丁式6號鼓，和丁式23號鼓，和線紋扁耳，列於胸部，如

丁式 49 號鼓。第六期中期鼓時，有線紋與瓣紋叉根扁耳，如店 5 號鼓、店 6 號鼓等，晚期則有孟連 1 號的胸部上飾有瓣紋邊夾線點紋的叉根扁耳出現，又更形繁褥之裝飾風格。

從以上各期的鼓耳之比較，我們可以得到幾項結果：

1·從各期的配飾位置來看，第一期到第三期位於胸、腰之際，第四期開始配飾位置因銅鼓造型的改變而附鑄於胸部。

2·第一期早期的鼓耳為半環徑小耳，中期才開始變化成扁狀小耳，到第二期為夾耳之形式，第三期開始出現耳中穿孔之寬大扁耳，到了第六期演化為叉根狀扁耳。

3·耳上之紋飾在原始銅鼓平素無紋，到寫實鼓（第二期）時才開始出現繩紋，或瓣絲，演進到第四期出現同心圓紋，第五期有繩紋邊夾雷紋，第六期則出現線紋與瓣紋的變化。

4·就其演化的過程是自小而大，自單調而華麗，自簡而繁的變化規律，為求明瞭起見特製鼓耳變化表以供參考。

### 雲南銅鼓鼓耳變化表

項	配飾				
期目	形 狀	紋 飾	耳件數	註	備
別	位 置				
	胸、腰	半環徑	無	兩對	
第 一 期	之際	窄條扁			
		耳			
	胸、腰	小扁耳	繩紋	兩對	中期以後之
第 二 期	之際	夾耳	瓣紋		紋飾
	胸、腰	帶孔大	瓣紋	兩對	中期以後之
第 三 期	之際	扁耳			紋飾
	胸部	扁狀	繩紋	兩對	

| 第四期 | | | 同心圓 | | |

| | | | | | |

|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

| | 胸部 | 扁狀 | 繩紋 | 兩對 | 晚期以後之 |

| 第五期 | | | 雷紋 | | 紋飾 | |

| | | | | | |

|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

| | 胸部 | 叉根形 | 線形 | 兩對 | 中期以後之 |

| 第六期 | | 扁耳 | 瓣形 | | 紋飾 | |

| | | | | | |

|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

## 第二節 幾何紋飾

雲南銅鼓上面出現不少由幾何圖形所構成的紋飾。其或代表某個特定的意義，成爲鑄造銅鼓之民族的某種思想，或僅爲了裝飾上之需求，使紋飾豐富鼓身久之造形美，從各期銅鼓上的幾何紋飾之變化，不但可以瞭解各期銅鼓的獨特裝飾意義，且能從這些紋飾的形式風格，去細分各期的代表符號。

從銅鼓上幾何形紋飾的研究，可以觀察到古代民族對自然環境及生活體驗上的抽象概念，幾何紋飾的構成內容，主要是運用線條的直、斜、橫、曲、折、點、圈、長、短、交叉、平行、放射線等各種不同技法，表現在銅鼓上的形狀很多，如太陽紋、雲雷紋、水波紋、綉紋、方格紋、鋸齒紋、櫛紋、羽紋、乳釘紋、圓圈紋、同心圓、三角形紋等等。爲使說明上之便利，故針對雲南銅鼓上之幾何紋飾分類爲圓弧形系列、直線系列、三角系列三類加以敘述。

### 一·圓弧形系列

從圓形系列所併發開展出來的紋飾，至少可見到的有：太陽紋、雲紋、水波紋、乳釘紋、圓圈紋及同心圓紋等。

#### （一）太陽紋

從雲南型的早期銅鼓之鼓面上止中心出現的無芒圓體，即爲太陽紋之前身。後經第二期到第六期之間的變化甚巨，是延續第一期的基本形式而來，且從第一到第六期的雲南銅鼓上太陽紋成爲一定的格式。可見太陽紋在各民族意識中，有其極特殊之意義。

據汪寧生先生的觀點，認為黑格爾稱之為“星”，而更多人以之為“太陽”，是與東南亞地區之崇拜太陽所聯想的，但像第一期楚雄萬家壩鼓M1:2、M23:15、M23:160等鼓皆作圓形而無芒，大波那鼓則為四角，彌渡直力2號鼓更特殊地自芒間伸出一直線箭頭，故很難作為“太陽”之意解釋（註18）。汪氏所提出的觀點是立於鼓樂器的功能來看，鼓面中心屬敲擊部份，凸起之圓形是為了承受打擊，至於後世之圓外加芒，應是後來的銅鼓製作者的創造。而蔣廷瑜先生對於“太陽紋”的看法，是基於實用的意義，認為鼓面承受敲擊，突出厚實，有利於傳音和保護鼓面在重槌之下免於塌陷，而另一種說法是，太陽芒是發音的象徵，故從鼓面中心的打擊點，向外擴散的暈圈是聲音的傳播（註19）。兩位先生所談論之觀點類同，且都能以實例出銅鼓的時代意義，和古代民族的創造心態，故很多學者互相沿用後世學者所用的名稱，因此“太陽紋”於焉定名。從我們觀察考古出土的銅鼓與本文在探討銅鼓的用途時，第一期的銅鼓因其功能與炊具共存，其造型又與銅釜相近，故作為實用觀點的定位相當可信，尤其以古代民族面對大自然過多無法控制的條件，求一己之溫飽以續生命的原始思想，產生實用主義的觀念，故在鼓中心加以厚度是考慮兩項因素，一則作為炊具，以承烹煮時之熱度；二則作為鼓心以護鼓面之堅實。故早期銅鼓以圓餅狀立於鼓面中心點。到了第二期鼓仍見鼓面圓心凸起，如曲靖珠街八塔台出土之曲·八M1:1號鼓是。而到了第二期鼓的用途擴增，一則厚葬習俗蔚為風氣；二則社會生活走進制度，文化發展逐漸進步。故第二期鼓於墓葬之中出土者取多，且紋飾雕琢精巧而寫實，鼓面圓心部份也發展成裝飾的重點，其與第一期鼓的內壁紋飾之功用，

顯然已很清楚地劃出界線。因此，鼓面的中心紋飾，自實用主義而走進裝飾主義是時代的發展、文化的發達所形成的自然規則。

至於彌渡 2 號鼓的直線箭頭出現於太陽芒間，筆者曾請教大理州博物館館長張開遠（楠）先生，其認為是否與指示位置有關，或是與原始社會某種祭祀儀式活動相關，仍舊無法提出較可靠之論證。另外，關於早期銅鼓之太陽芒形式不成定型，在前文中蔣廷瑜先生認為是功能上的問題，因當時作用炊具，鼓面朝下，紋飾隨各地製作者自由創造，因而形式不定，而大波那鼓的四角光芒，和楚雄萬家壩M23: 159 之太陽紋呈外繞三道弦紋暈圈和彌渡 1 號鼓的雙層連弧紋形成的光暈等情形，使其聯想到山東大汶口新石器時代陶器上的火星紋（註 20），以鼓面作為承受火燄的部位，刻劃火燄狀的太陽芒，可能是蔣氏的聯想關鍵。此亦為太陽芒的原始意義上提出了相當特殊的見地。

而王大道先生基於銅鼓制作上的問題，提出了“鼓面中心的厚實圓塊，原是澆口的痕蹟。”後才考慮到鼓面敲擊上的保護作用，經過民族對太陽的崇拜，發展了太陽紋，後來的製造者才加了紋飾，使形象變得更加完美（註 21）。

歸納以上學者的研究，太陽紋的原始用意，與製作的過程所造成的凸狀關係，必須深入其技術上的問題，如係原始民族之技術粗劣，由於銅鼓體型較大，無法控制澆口的原料，使其造成凸狀圓塊，到了以後技術進步，凸狀漸平之情況，值得相信。但是早期銅鼓之鼓面上有調音時所留下之小圓孔，如祥雲M1: 19 號鼓，在筆者參觀雲南省博館的館藏銅鼓時，見到不少屬早期（第一期）銅鼓之鼓身有不少墊片，其技術精良，將鼓面凸物削平應屬容易之事，故何以造成澆口痕

跡，令人不解。除非其鼓面上之圓孔係後人穿鑿，而其墊片亦後世所補，但實為不合理之情形。而且後期之銅鼓鼓面凸起的情形尚存，且鼓體較大，其與技術上之關係不大。

我們相信在雲南原始的社會中，器具的製造以實用為主，銅鼓作為炊具，故而鼓面有煙熏痕跡，而內壁出現紋飾，可能是當時的奴隸主人某種象徵圖徽，故與之入葬。鼓面的圓形凸塊是烹飪與敲擊時的保護作用。因從祥雲大波那出土的原始酒具、尊杯之類的器物上尚屬造型古樸，且無紋飾（註 2 2）。故早期銅鼓之鼓面凸起圓塊，作為實用上之價值，如雲南第一期鼓的 I 鼓 5、楚·萬 M23: 12、M23: 158、M23: 160、I 式 3 號鼓面之情形。到了祥雲鼓的四角芒，I 鼓 2 的五角芒、楚·萬 M23: 159 的八角芒及彌渡 1 號鼓的六角芒，是與民族的信仰或製造者的不同，而產生多樣化的型態。到了第二期鼓，如曲·八 M1: 1 和石寨山出土的所有銅鼓之太陽紋，走向裝飾性的圖案，一則是時代的文化背景，製作技術上有更大的發展空間；二則是為了與鼓身的裝飾紋飾配合。銅鼓發展越向後期，在太陽紋的芒間才有了更多的裝飾。而太陽紋也被襯得更加華麗，因銅鼓的製作者，擁有者隨著各時代、各地區的文化背景不同而產生歧異的風格。歸納幾項太陽紋的變化原則如下：

1. 從雲南型銅鼓的太陽紋發展的情形來看，第一期鼓在基本上是多種型態的裝飾，但成為後期銅鼓的發展基礎。如第二期早期出現將第一期鼓內壁的紋飾浮現在鼓面，而太陽紋出現多達二十七個芒，如曲·八 M1: 1 號鼓，到了第二期中期有八芒、十芒或十二芒不等的芒角。晚期則有多達二十一芒的廣南 1 號鼓。

第三期約穩定在六到十二芒，第三期以後變化不大，只是芒間紋飾有所變化，到了第六期鼓，則以八到十四芒為範圍。

2·就雲南型銅鼓鼓面上，太陽紋所伸出的芒形，亦呈不同的變化，如第一期鼓由於用途上功能的關係，其芒形並不一定，有些鼓面呈圓形凸起狀，並無芒角，有些鼓則在圓形外繞上幾圈的弦紋暈圈，或芒類角形，或星形。到了第二期初雖有鼓面沿用第一期的角形芒，但已漸漸地改變為銳角形芒，到第三期就穩定了。大部份銅鼓上呈銳角形芒，第四期不變，第五期時芒形之伸出角較為細長，第六期的變化也較大，但仍以銳角形，或有鼓面之芒角較細長而已。

3·除了芒數、芒形，在芒間的裝飾線條也隨時代的改變而漸增變化之趨勢。如第一期少見芒間有裝飾，但彌渡2號鼓在芒間出現一直線箭頭，極為特殊，而第二期寫實鼓時，芒間出現不少紋飾，但皆為直線性線條之變化，大多是斜線，角形複線或複線角形，第三期的芒間變化成另一種形式，大多以翎眼紋裝飾，第四期則除了沿用第三期的翎眼紋，有些鼓則變為複線翎眼紋。到第五期較穩定，大多是複線翎眼紋，第六期則又恢復第三期時的翎眼紋。

4·從以上的說明，雲南型銅鼓的太陽紋之變化，幾乎是從無到有，從有到精熟的演變情形，其所產生的變化或呈穩定的狀態，事實上是變化較少，而少有創造之意，可視其為發展上的停頓，或創造上的頹廢期，大致的情形是從第三期以後的變化程度變少，故顯得銅鼓製作上創造之停頓，而第六期有復甦之情形。

雲南銅鼓各期鼓太陽紋特徵變化表

變 期	項	芒 數	芒 形	芒間 變化	備 註
別					
第 一 期	倒釜 形鼓	從無到有，變 化較大。4、 5、8、18。	不定。 形、星形。	少見， 一箭頭。	彌渡2號鼓。
第 二 期	寫實 鼓	變化中，尚不 穩定。8、9 10、12、21、 27、32。	多銳角形。	斜線、角形複 線、複線角形 。	
第 三 期	半胸 蛙鼓	較穩定。 6—12。	呈穩定。 銳角形。	翎眼紋。	
第 變腰		12。	銳角形。	翎眼紋，或複	

四			線翎眼紋。	
期 鼓				
----- ----- ----- ----- -----				
第 銘文	12。	銳角形，	複線翎眼紋。	
五		光芒細長。		
期 鼓				
----- ----- ----- ----- -----				
第 桶形	8—14。	變化較大。	翎眼紋。	
六		銳角形。		
期 鼓				
----- ----- ----- ----- -----				

## (二)圓弧類幾何紋

在圓弧形系列中的幾何紋有雲紋、水波紋、乳釘紋、圓圈紋及同心圓紋等等。都爲了美化銅鼓而加上的裝飾圖形，或是當時民族考察天地、日、月、星辰、蟲、羽、鳥、獸所得到的抽象符號，爲求避免與動植物紋重覆，故有具體之圖案或名稱者，本小節留存不論，如花瓣紋、符籙紋，因其可列入其他類別討論。但心形紋、雲紋則屬幾何形圖案，故而列入本文討論。

從雲南型銅鼓身上的各種幾何形類中的圓弧狀紋飾，併入統計表中的項目名稱爲：圓圈紋、同心圓紋、勾連圓圈紋、點紋、勾連同心圓、翎眼紋、水波紋、眼紋、圓心垂葉紋、複線翎眼紋、心形紋、S 勾頭雲紋（兼獸形雲紋）、雲紋、乳釘紋、半圓紋、瓣紋、勾連雲紋等十七種，從統計表中，有很明顯的變化情形，試分項說明之：

1· 早期銅鼓（第一期）幾乎未見任何圓弧形的幾何紋飾，除了上面談論的太陽紋之外，鼓體的素樸，是原始銅鼓普遍存在的情形。

2· 第二期是銅鼓邁入紋飾的寫實期，故而在圓弧形的幾何紋飾上只出現圓圈紋、同心圓紋、點紋、勾連同心圓紋的幾種變化，但寫實期的鼓面卻重覆這些幾何紋，使銅鼓具有裝飾性的外表，紋飾的內容與形式極簡單而單純，卻營造出另一種華麗的單純感。

### 雲南銅鼓圓弧形幾何紋統計表

		圓		同		勾		點		勾		翎		水		眼		圓		複		心		S		雲		乳		半		瓣		勾	
		圈		心		連		紋		連		眼		波		紋		心		線		形		頭		紋		釘		圓		紋		連	
		紋		圓		圓				同		紋		紋				垂		翎		紋		雲				紋				雲			
						圈				心						葉		眼														紋			
								圓																											

| 第 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 一 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 期 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

|-----|

| 第 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 二 | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | | | | | | | | | | | |

| 期 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

|-----|

| 第 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 三 | | ✓ | ✓ | | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | | | | | | | | | |

| 期 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

|-----|

| 第 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 四 | ✓ | ✓ | | | | ✓ | | | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | | | | |

| 期 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

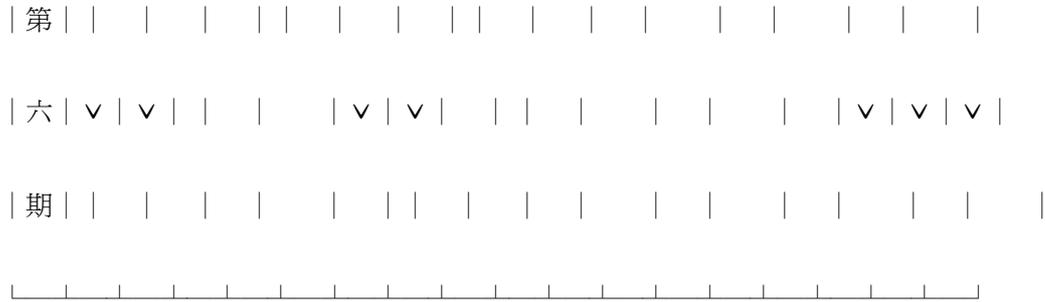
|-----|

| 第 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 五 | | ✓ | | | | ✓ | | | ✓ | | ✓ | ✓ | ✓ | | | | |

| 期 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

|-----|



3·第三期除了沿用第二期的同心圓和勾連圓圈紋以外，又增加了翎眼紋和與之類似的眼紋、水波紋和圓心垂葉紋，在幾何紋飾的增加度上稍具特色，而第三期銅鼓之鼓身上的裝飾卻有其繁褥華麗感，因從單純裝飾性的第二期鼓的基礎上發展下來，故第三期鼓以變化多端的抽象紋飾，塑造本期獨特的華美與豐富感。

4·第四期鼓上承二、三期的基礎，又獨創了複線翎眼紋、心形紋、“S”勾頭雲紋、雲紋和乳釘紋。鼓體充滿幾何的裝飾味，製作上承襲者多，而獨創者少，故感頹廢與簡陋，鼓體上雖充斥各種紋飾，卻配飾的圖案有複製前期之嫌，故覺刻板。

5·第五期鼓幾乎不見任何獨創之圖形，其保留了不少第四期的圖形，而稍加改變，故覺從第四期到第五期之間，銅鼓文化的衰落階段，於焉產生。

6·從第六期的紋飾變化，雖亦增加了半圓形紋、瓣紋、勾連雲紋，其使用幾何圖形的部份，沿用前面幾期的圓圈紋、同心圓紋、翎眼紋、水波紋，而稍加改變，在四、五期之後，其能承接此衰退之餘暉，重創銅鼓另一股生機，是整個銅鼓文化的重創期，從其鼓身的大幅度變化，雖受外來文化的影響甚巨，但能結合本土文化，而造就銅鼓生命的另一新機。

7·從各種圓弧形幾何紋飾的變化，可以清晰地瞭解到各期銅鼓沿襲前期形式的程度，也可以顯現出各期鼓的創造情形。如第二期開始的幾項紋飾圖形，既簡單而又容易地在自然界中找到，如圓圈、同心圓同屬圓形的變化，而點紋是陪襯性的裝飾。勾連同心圓紋，只是將兩同心圓以一斜線連成另一種形式的圖案，但其創造一直延續到第六期，由此表現出銅鼓的紋飾得自自然環境的考察與前期的影響現象。

8·從紋飾的形式與內容的實質價值來看，第三期的抽象性幾何形紋，最能體現出該期在創造上的貢獻，其鼓上的翎眼紋、水波紋以及圓心垂葉紋等造型上較具巧思與獨創性。

## 二·直線系列

在雲南銅鼓上，爲了裝飾鼓面之美化效果，有些由直線構成的圖形，如雷紋、網紋、羽紋、弦紋、繩紋、斜線紋或折線圖案，本文歸入幾何形的一類，係因直線性的重覆使用，常會產生與實際的事物，有關聯或替代性。因此，爲了使對此類紋飾的系統性瞭解，一起併入討論，在整個比較的系統上，較易得到完整的概念。以下依各種紋飾的變化情形概述如下：

(一)雷紋與雲紋一樣普遍存在銅鼓之上，從最早的第一期銅鼓上便已經出現。雷紋的紋飾造形是表現出天氣變化時，天空上閃電的情形，而爲了表示其裝飾的效果，故以回字形出現。其在第一期鼓的腰下部位成了主要的紋飾，如楚·萬M23:161號鼓便是這種情形。但到了第二期成爲次要之裝飾暈圈，如石寨山

出土的石·M17:4 號的鼓胸上部份有鋸齒紋夾雷紋的紋帶。其變化的情形是第一期出現於鼓腰，作為主要的紋飾，第二期開始出現於鼓面，第三期走向圖案化的發展方式，第四期、第五期都作次要的裝飾作用，到了第六期時，雷紋的樣式多變，有呈菱形、呈勾連狀等等。

(二) 經歷各期所衍生的雷紋變化形式相當地多，從雷紋演變出來為勾連雷紋，菱形等方式，尤其第一期所使用的最廣，第二期鼓為了配合各種寫實性圖案之裝飾效果，故所使用雷紋的變化形式頗多。

(三) 直線系列幾何紋統計表中，所列的各期鼓之各種紋飾情況來看，第一期是銅鼓的開端。其樹立了雷紋、勾連雷紋、菱形網紋、羽紋、弦紋等形式。第二期幾乎是為了改變第一期紋飾，但又極類似，且第二期當時又加入繩紋、斜線紋等抽象圖案。兩期紋飾的使用功能不同，故產生的意義亦有所差異，如第一期的雷紋成為主紋，是當時裝飾性的銅鼓美學尚未發展，到第二期鼓時，因過於注重主暈的寫實性，而只是在面、胸的小暈圈上加以雷紋之裝飾，故紋飾的使用，與功能上的價值極為相關。

(四) 第三期鼓的此類紋飾，只出現羽紋、複線角形。其與第四期的情形大略相近，而第三期鼓的紋飾以複線角形紋和羽紋等樹立了另一階段的幾何紋。後經第四期的繼續發展，只再加入第一期時曾經使用過的雷紋，其餘內部改變不大，第五期鼓除了繩紋、複線角形紋和折線圖外，沒有任何創意。第六期時亦無多大的特色，仍處在原始鼓上的形式之運用，故而直線系列的幾何形紋飾在雲南銅鼓的使用上，並不是很容易分出較明顯的變化，但仍有其軌跡可尋。

(五) 在各種紋飾的變化軌跡，從簡單的單一線條，走向回形的雷紋，經過複合交叉而有菱形網紋的變化。在前文中所提到的雲頭網紋，則又是另一種較多樣化的轉變，而羽紋與弦紋是爲了鼓腰的分格和太陽紋伸出的角芒所加的裝飾圖形。這一些變化均已在第一期鼓的發展中形成，故第一期鼓的銅鼓上已將直線系列的幾何紋飾，規劃出一條發展的基礎，以後各期的發展，也幾乎由此衍生。

(六) 而在衍生的過程之中，亦有其裝飾性的轉變，如第二期承接第一期的發展餘續，又轉化爲繩紋、斜線紋作爲鼓腰的暈圈分格裝飾帶，則在配合整個寫實鼓的美感上，更具協調性與柔和度，就紋飾的造形上，更符合審美之價值。

(七) 由於將幾何形細分爲兩種形式類別討論，故而在第五期的變化上，更能瞭解該期銅鼓文化衰退情形，因其源自第四四的大部份紋飾，而了無創意。至於第四期的繁褥鼓體上所配置的紋飾，應屬抽象性的幾何紋樣最多，但在直線性的幾何系列之中，卻少見盛況。但從其所發展出來的複線角形紋，則是將直線性幾何圖形的重覆，表現出另外一種新象的巧思。故其鼓上所營造的裝飾氣氛，倍覺華麗豐美。

(八) 第六期鼓之紋飾以其娟秀精緻著稱，卻無法在統計表中有明顯的創意，究其鼓之裝飾，是以動物、植物等各種圖案式的紋飾內容，故在直線系列的幾何紋統計中，不甚出色。

從以上對直線系列幾何圖形的各種分析，大概可以對整個雲南銅鼓體系之直線性幾何紋飾的變化，有較清晰之看法。而整個的發展趨勢是自簡而繁，自單純而複雜，在紋飾設計的變化上，則先成直線的單純分割畫面之作用，轉爲鼓腰下

主暈的作用，後經大量的重複製造，不論在形式上轉變為豐富，在裝飾鼓身的內容上也增加了質量。因此，從簡單的直線系列幾何紋的觀察結果，仍然有幾個功能上的轉變之意義，如第一期單純的回形雷紋是炊器用途之時期的主暈，雖簡單但不失古雅之味。轉變到寫實期時，以重複同一種紋飾作華麗的裝飾，更能呈現主暈之特色，此後到第三期大約發展定型。之後各期雖有所獨特之發現，亦與第三期的形式類近，只是由於文化背景漸漸發達生活上工具性的銅鼓，受到像禮器、法器及明器之用途，故而雕工細而精良，且內容雖不變，但形式上卻變得更多樣化，和裝飾性，對銅鼓的裝飾上的成就而言，直線系列幾何紋飾，所表現的是剛直而兼及質樸的美學價值。而在製作技術上，也可從紋飾的變化呈現出逐漸發展之趨勢。

### 雲南銅鼓直線系列幾何紋統計表

		雷		勾		菱		羽		弦		繩		斜		複		折		
		紋		連		形		紋		紋		紋		線		線		線		
				雷		網										角		圖		
				紋		紋										形		案		
	第																			
	一		√		√		√		√		√		√							

| 期 | | | | | | | | | |

|-----|

| 第 | | | | | | | | | |

| 二 | ✓ | ✓ | ✓ | | ✓ | ✓ | ✓ | | |

| 期 | | | | | | | | | |

|-----|

| 第 | | | | | | | | | |

| 三 | | | | ✓ | | | | ✓ | |

| 期 | | | | | | | | | |

|-----|

| 第 | | | | | | | | | |

| 四 | ✓ | | | ✓ | | | | ✓ | |

| 期 | | | | | | | | | |

|-----|

| 第 | | | | | | | | | |

| 五 | ✓ | | | ✓ | | ✓ | | ✓ | ✓ |

| 期 | | | | | | | | | |

|-----|

| 第 | | | | | | | | | |

| 六 | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | | | | | |



### 三・三角系列

在雲南型銅鼓的三角系列幾何紋飾，只見到同屬類的鋸齒紋和櫛紋，以及三角圖案紋。鋸齒紋最早出現在第二期鼓上，在石・M11:1、M11:2、M3:3、M15:7、M14:1、M14:18 等鼓上普遍存在著，而常夾有同心圓紋、點紋或圓圈。或只隔一圓周向外排列，鋸齒紋之形狀來看於三角形的組合成串、成圈，分列於鼓面、鼓胸、腰、足上皆有。第二期鼓因為是銅鼓文化寫實期，故常以最簡單的圖形作重覆的连接，使成串、成圈、成圓地配飾在暈圈之上，造成工整而成鋸齒帶般的嚴謹風格，到了第三期轉變為櫛紋，事實上是鋸齒紋的另一半紋飾，如陸良鼓則在鼓胸上飾有櫛紋夾同心圓的情形，第四期時，下寨鼓亦見此種櫛紋且夾有同心圓紋。

第五期鼓同樣有櫛紋產生，且在同期出現三角圖案紋，成為該期特色，如丁式 10 號鼓，將三角形圖案列於鼓足部份，此種情形亦發展到第六期鼓，如店 5 號。而第六期另外有新的發展，如在店 6 號之腰部，飾有三角形積圓圖。三角系列出現在雲南型銅鼓上的數量既少，紋飾的內容的變化亦少。以下僅就雲南型銅鼓的三角系列紋飾變化作一說明：

(一) 雲南型銅鼓出現三角形的幾何圖形，最早出現的是第二期鼓，此為寫實鼓為配合其鼓身之生動紋飾所採取的分量或分格的巧思。其為第一期鼓中的紋

飾所少見的。而第二期鼓大約由鋸齒紋的形式，變中常夾帶其他紋飾。

(二) 第三期以後，由第二期鼓之鋸齒紋轉變為櫛紋，同樣出現夾帶有同心圓紋之情形發生。第四期依此期之變化情形，而未加改進。

(三) 三角形紋飾的變化情形，在第五期變化成櫛紋以及三角圖案紋，一直延續到第六期，且第六期又創造出另一種類型的三角形紋，稱為三角形積圓紋，是三角幾何紋的另一種改變的形態。

(四) 自第二期鼓開始的鋸齒紋到第五期的櫛形紋和三角圖案紋，以及第六期的三角形積圓圖紋，一則皆為裝飾性之紋帶圈；二則大部份夾有其他紋飾，如同心圓、圓圈紋等；三則其變化是由簡單的鋸齒紋，變化為櫛紋，而後逐漸形成較為複雜的三角形積圓紋。這是轉變進行中，由簡入繁的一種文化累積下的產物。

(五) 從三角形幾何紋的大致變化情形來看，其裝飾性逐漸加強，而紋飾的形狀逐漸擴充，原為實體的三角形黑紋，漸漸形成圖案，到第六期時，更在三角形圖案內有些圖案，故而三角形紋的幾何紋飾之變化，很明顯地隨各期的工藝技術有關。

因此，從簡單的三角形幾何形的歸納，我們瞭解到雲南型鼓的每一點紋飾，都歷經各期各階段的吸收與融合，故有愈變愈精良的軌跡可尋。而銅鼓上每一部份，每一種類的紋飾風格似乎也保有此種變化的情況。但此歷程中仍易見異常的情形，此異常情形可能因時代、文化、社會生活、民族意識、工藝技術各方面之影響。探討雲南銅鼓上的各種紋飾的變化，也常面臨此種“異常”，而為了能客觀的掌握紋飾本身的意義，此種異常的瞭解常是問題的關鍵。

筆者對以上各種紋飾的整理與討論，為怕面臨太多此種“異常”的關係，故儘量客觀的分析各銅鼓裝飾上的造型特徵。期立於藝術角度上之審美觀，審度這些紋飾之各部份細微處，以求“物自說”的客觀性，更於當中體認到各古代民族盛行太多習俗、傳說、神話，若全盤以之作爲解釋紋飾之意義，有其過之鬆散之研究態度，故某些紋飾意義筆者省略，以保有其紋飾本身所涵蓋之真實意義。

### 第三節 動植物紋飾

雲南銅鼓上出現動物與植物的紋飾相當多，而且具有特殊的表現手法，作為銅鼓裝飾上極精采的部份，大略調查結果，所出現較具體能辨認出來的動物紋和植物紋有幾十種，其他無法辨認，且未曾看過的銅鼓數量上，應該還有更多。這些動、植物紋飾被刻劃在銅鼓上，應早在古代的社會中出現，與生活有直接關係，才被取用其形象而出現在當時的重器之上。

這些動、植物紋飾若依各期銅鼓出現的時間順序來看，早在原始型的第一期銅鼓，萬家壩古墓群出現的幾個墓坑中的銅鼓內壁上，已有菱形網紋，四腳以伸出的圖形“S”形代表，雲南各地尚有類似的圖形出現在早期鼓型的內壁，學者都定為“四足爬蟲”，是日後動物紋飾發展的基礎，到了第二期初，於曲靖縣珠街塔台出土的曲·八M1:1 號鼓之鼓面，在太陽紋的附近有四隻菱形頭，網狀身的四腳爬蟲，以逆時針的方向環列其上，開始了動物紋的具象期，所以第二期中期以後出土的石寨山和李家山古墓群銅鼓，正值銅鼓的寫實期，很多具象的動物紋飾，如同經過精刻般的活躍在鼓身之上，動物紋飾在此時得到發展，動物紋飾才真正成為銅鼓主暈上的生動畫面。

而植物紋的出現，反較動物紋晚，在第一期的原始鼓上未曾見過，而第二期鼓又以動物為主紋，所以植物紋最先出現的紋飾，並非具象的，在第三期的陸良鼓之足部有圓心垂葉紋，屬於抽象的紋飾圖案，只能推測植物紋被開始注意，而並不能確定有具象的花卉紋飾的植物性紋被使用。而能夠找到屬於此類紋飾的銅

鼓，必須在第四期，於昆明市收集到的乙式 1 A 號鼓，其鼓面有琵琶形的圖案，而腰下部份有六瓣花卉。時間大約在唐代，植物紋稍具具象的圖形才開始使用，而這些銅鼓流傳下來的多，出土的少。就是以後的傳世鼓才有較多使用這些植物紋飾。

以上將雲南銅鼓的動物及植物紋飾發展的情形，作一概略之說明，本節依此分項，繼續探究這些動植物紋飾的造形藝術。

### 一・動物紋

動物紋由早期銅鼓的“S”形頭菱形身、四足的抽象圖案，開始了銅鼓紋飾上的變化，走向寫實生動的畫面，在第二期早期的銅鼓太陽紋旁，稍具動態的四隻四足爬蟲；開創了第二期鼓發展出寫實性動物紋飾的先端。從第二期鼓上收集到的動物紋飾大約有翔鷺、牛紋、水鳥、鳧鳥、孔雀、虎紋、猴子以及魚、蝦等。雲南的第三期鼓早期沿用第二期的翔鷺紋，後來變化成變形翔鷺。而第四期鼓上出現十二生肖紋，造型走向圖案化，非寫實性，且具有符號性的抽象圖案。第五期鼓有動物紋及飛鶴紋出現，而第六期鼓則出現更多的水鳥、魚等動物紋飾，其鼓面常排列著一群不同圖案的鳥紋和魚紋。所以動物紋的發展時間較早，約在春秋中期，幾乎與銅鼓出現的時代接近，只是形式上，從古樸的粗拙線條之中，作線繪性的表徵，到了西漢中期才進入寫實的階段。而東漢以後到唐代之間，雲南第三期鼓的紋飾發展成圖案化，故有變形的翔鷺紋出現，唐以後又繼續這種變形，產生更具象徵性的圖案。歷經宋以後，寫實性的動物紋飾才漸漸出現，流傳

在雲南各地的第六期鼓上的動物圖案，雖只是動物輪廓線的描寫，但具象性的動物紋已經普遍地出現。

爲求更深入探討各種笏物紋飾的造形特徵，以幾個較常出現，或較具特殊意義的動物紋飾加以說明：

### （一）翔鷺紋

自雲南第二期鼓開始出現的翔鷺紋，大約的時間可能在西漢時期得到最佳的發展，因在戰國後期至西漢中期之間的出土銅鼓上，出現很多此類紋飾。以雲南第二期鼓的鼓面上出現最多，大都有四隻同向地環列於太陽紋外之暈圈上。飛翔的方向有順時針，也有逆時針的方向，其動態以飛翔之姿勢，有長喙，圓的眼睛，振動身上雙翅與排筆狀的尾巴，凌空飛翔於太陽紋圈之外，生動活潑，極具寫實之動態。

有關翔鷺飾於鼓上的習俗，學者們都認爲先秦時代已經存在，且可舉《詩經》之記載說明：“振振鷺，鷺于飛。鼓咽咽，醉言歸。”（註 2 3）古籍中將鷺與鼓聯貫起來的用意，經馬端臨的解釋更加清楚：“魯頌`振振鷺，鷺于飛。鼓咽咽，醉言歸`，古之君子仕于伶官，傷頌聲之不作，故飾鼓以鷺，欲其流風存焉。”

（《文獻通考》卷一三六）。古之百官，以鷺之溫馴守序爲喻，飾鷺於鼓是求仕風清流，忠君體民之意，若以翔鷺紋出現的時代，和當銅鼓的特殊用途來看，可聯想到雲南地當漢代之“滇國”（益州郡），御賜“滇王”，以鷺飾鼓作警惕效忠之意，或以此警惕下屬效忠，皆似有可能，因自石寨山古墓群中的Ⅲ型墓中，有“滇王之印”的金質封印爲證（註 2 4）。而這種裝飾內容，顯然受到漢文化的影響，

中原地區以鷺飾鼓的情形，見之於波鼓者多，且以鷺飾於鼓架上者，有河南信陽楚墓和湖北江陵楚墓出土過（註 2 5）。故學者一般認為翔鷺紋係漢文化的傳播。或者是更名為“水鶴”（註 2 6），較適合雲南本土之社會經濟生活，且與農業社會之祈雨祭祀有關。蔣廷瑜先生亦贊同“水鶴”之說法，但大部份學者以“翔鷺”名之，係因其屬鶴形目，白鷺類（註 2 7），且可描寫其飛翔之姿態。

從雲南銅鼓第二期鼓的翔鷺紋，代表寫實期的描寫技巧，有鉤勒的筆法，畫出堅韌的長喙和長頸，有線繪的堅細直線，呈現羽翼之豐挺，和尾羽的飄然狀態，相當生動活潑，具有寫實性的動態感，但發展到第三期以後由於圖案化的描寫，筆法略顯鬆散，造型慵懶無力，使翔鷺紋走向變形的圖案，到了第四期鼓時，翔鷺紋之具象圖案，已漸漸消失。後來翔鷺紋隨著銅鼓的傳播，又產生各地銅鼓上紋飾的變化，而常以此為主暈的母題紋飾，到了貴州、廣西、廣東的銅鼓上，有些翔鷺紋的數目更多，與其同存在一暈圈之中的變化更為華麗。

## （二）瘤牛紋

出現在雲南銅鼓上的動物紋中，瘤牛紋也常佔了主要的裝飾部份。其出現在銅鼓上約在第二期鼓，時間在戰國以後至西漢中期之間，其造型為雙角分開向上內彎，自脊至胸下垂部份豐碩飽滿，脊背上有凸出的高聳肉峰，自肉峰往後漸縮，腹部縮小，臀部微翹，有些上有立一振開兩翅的寬嘴的鳥。由於其脊背上凸聳的肉峰，故被稱為“對牛”或“瘤牛”（註 2 8）在雲南古代民族的社會中，這種“瘤牛”不是農業耕作時的耕牛，而是純粹作為人們肉食的主要來源，故當時以擁有牛群為大富，本文第三章中談論到“以牛易鼓”之事時，已提到一面銅鼓可

換不少頭牛，是當時社會中之大富者才能夠有牛隻，同時擁有銅鼓。而“瘤牛”也作為祭祀儀式上的主要犧牲品，在大型的祭祀活動中，才可能出現（註29），在古代社會中，祭拜鬼神是古代民族的習俗，尤其以統治階級者更甚。因此，瘤牛出現在銅鼓之上，作為裝飾的花紋，自然與當時民族的信仰崇拜和重視有關，其意義上至少代表權勢的尊貴和財富及平安的祈求。更進一步也顯示出銅鼓的尊貴性和重要性。

從第二期鼓中，發現有關牛紋的有江川李家山M24: 42 B 號鼓上的鼓腰有立牛，分飾二格，M24: 42 A 號鼓上也有鼓腰上七格分飾高峰牛，而晉寧石寨山出土的M17: 4 號鼓在鼓胸上有牛紋八隻，而M13: 3 號鼓、M1: 58 號鼓、M6: 120 號鼓及M6: 2 號鼓上都有牛紋出現。

在廣南縣阿章寨出土的銅鼓，在腰際有剽牛圖，則與當時社會習俗有關，此問題則留待下一節討論。而牛紋只出現在第二期鼓，從第三期開始只見翔鷺紋繼續演變，牛紋卻獨特地出現於第二期，也消失於該期之後，牛紋出現在雲南第二期鼓上，同時也在晉寧石寨山古墓群出土的表銅器中，成為動物形象中的主要裝飾物，雲南省有名的“牛虎銅案”，其造型上亦雕鑄了這種體形魁梧，動勢活現的牛隻。可見當時的社會對牛之重視。

而牛紋背上的鳥，有學者以為是烏鴉，因為現在雲南的農業社會中，仍可見到這種景象，但烏鴉非吉祥之物，是自古以來普遍存在於習俗的傳說中，後來學者認為是鷓鴣，因冬寒之際，該種鳥類無法尋得食物，需寄生於牛背之上，啄取牛虱當作食物（註30），而這只是推測。另一種說法是當作鷓鴣，配合滇池

地區的漁業捕撈作業，應較妥當，有關細節部份留待下一節討論。

牛紋的特徵如上文所說明的，具有偉壯魁梧的胸脊，凸聳肉峰故而前身高大，下身低縮，兩角呈“U”或“V”形開展，造型生動。而其身上的紋飾，有些空白，有些出現斜壓的凹陷短促的小點，也有以長斜線分開壓在身上，斜線間有小型凹陷的斜點紋，後者是江川李家山出土的青銅器上，一種獨特的裝飾手法。而牛紋的周圍，有些因獨立鼓腰上一格，而旁無他物，有些背後立鳥，或牛身前後有鳥，另外，前面提到的“剽牛圖”則旁有人物，和立地而起的高聳旌旗。因為牛紋出現在很多青銅器上，造就其工藝上的動感造型，而銅鼓上所表現的只是線繪的圖形，因屬平面，故質感不如銅雕品，但其仍以生動寫實的紋飾，成就第二期鼓獨特的美感。

### （三）其他動物紋飾

除了翔鷺、牛紋作為銅鼓上生動的紋飾造形之外，另外尚有水鳥、魚、蝦、孔雀、虎、猴子、鳧鳥出現在第二期鼓上。第三期鼓上的動物紋飾變少，因為該期走進圖案化的紋飾造型，故只留下變形翔鷺紋，而第四期時也只能見到十二生肖的變形動物圖，其將中國十二生肖之鼠、牛、虎、兔、龍、蛇、馬、牛、猴、雞、狗、豬等動物，分別以同樣大小的紋飾畫出，環列在鼓面上，有些造型較能切合動物本身造型，但有些動物只取其意，如蛇之造形為一條弧狀，龍的造型也經過變形，與漢文化之龍形有極大的差異，而易於揣度形態的動物，如牛、雞、豬都能表現出動物的特徵。而牛紋與第二期鼓的“瘤牛”大異其趣，較接近黃牛。所有的動物取其意態，像剪紙般的貼於鼓面，是本期圖案化紋飾的表徵。第五期

開始出現飛鶴，而一些動物紋飾也與漢文化的圖案有極密切之相關性。而第六期鼓之鼓面上，開始出現一些鳥、魚與花朵雜陳的圖案，鳥形似鴿，短喙、彎頸、曲身、尾巴略揚、無足、縮雙翅，狀似與魚同游。魚則寬、扁，有頭、眼睛、魚鱗、魚翅和魚鰭與鳥同向環列於鼓面上。如雲南省文物商店收集的店6號鼓上，自太陽紋外第三暈有短喙、無頸、圓弧身、尾巴上翹、無腳的小鳥紋飾十七隻，第八暈有魚、鳥、花三種雜陳的花紋，第十二暈也有同為反時針方向的魚、鳥、花雜陳的紋飾。整個鼓面裝飾繁褥，只留第七暈當空白處，與太陽紋互相輝映，而整個動物造型趨向圖案化，與第二期鼓比較起來，少有生趣，但也呈現出各個時代下，不同的文化背景所產生的異樣風格。

## 二·植物紋飾

雲南銅鼓上的植物紋飾，遲到第四期鼓約唐代以後才出現，而在出土的銅鼓上很少見到有關植物紋，除了幾種幾何紋的圖案，只是接近植物的花、葉之形態，而在第四期以前完全無法找到有具象的植物紋飾。因此，植物紋飾與動物紋之間使用的差距，可能和古代民族對自然環境的抗力，產生意識上的畏懼程度所致。而以雲南地區製造銅鼓的文化、經濟背景可能有所關聯。或是動物紋飾本身的生動造形，較易引發視覺上的審美觀。也可能是崇拜的對象，與銅鼓的製作功能上的差異，此等問題都有待進一步深入古代民族的社會生活，才能作深層的探討。但就植物紋飾出現於銅鼓上的時間，遲於動物紋相當長久的問題，是雲南銅鼓上紋飾類別上的一大特徵。

在第四期的乙式 1 A 鼓上出現了琵琶形紋和六瓣花紋。我們特取琵琶紋，這本屬幾何形的紋飾列入本文之中，是為探討植物紋的起源關係，而琵琶紋與六瓣花應可同時併入幾何紋中討論，只是六瓣花紋以抽象的幾何紋合併成具有具象的花瓣形象。因第四期的紋飾大都以幾何形的圖案拼接成鼓身上的紋飾，欲求植物紋之出現源流，我們以此為起始點，則可說明植物紋的開端來自幾何紋的演變，而自此開發的結果，到了第五期才出現了纏枝紋，與四季花卉。

第五期鼓可找到從昆明市收集的丁式 3 號鼓，其鼓面有“康熙三十一年歲在壬戌孟春造鑄”等楷書銘文，其時代在清朝，屬於銅鼓晚期的裝飾風格，其鼓面有纏枝紋與第四期的抽象圖案極為相似，無法使人得到較具象的植物圖形，另外在同期丁式 49 號鼓之鼓面亦有四季花卉的圖形，亦極為抽象，難以辨識。第六期時有店 6 號鼓出現有四瓣花紋，與魚、鳥紋並列鼓面之暈圈中，其造型有從中心分出的四個花瓣，中心有一圓形花心，造形簡單，花瓣成十字形，極為呆板。

從整個雲南銅鼓的紋飾內容上來看，植物紋飾出現的時間最晚，而從抽象性的幾何形併合而成的為多，圖昧性較高，造型上只能為裝飾內容上增添數量，其質感鬆散脫落，造型無力，是雲南銅鼓紋飾上最弱的一環。

雲南銅鼓動、植物紋飾統計表

	年		期		四		翔		牛		水		孔		魚		蝦		虎		猴		鳧		變		十		琵		六		纏			
	動		四		飛		團		四																											
					足		鷺		紋		鳥		雀						子		鳥		形		二		琶		瓣		枝					
	物		季		鶴		花		瓣																											
					爬																						翔		生		紋		花		紋	
			花				花																													
	代		別		蟲																						鷺		肖				紋			
			卉				卉																													
	春																																			
	秋		第																																	
	到		一		▼																															

| 戰 | 期 | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

| 國 | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

—————|

—————|

| 戰 | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

| 國 | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

| 到 | 第 | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

| 西 | 二 | √ | √ | √ | √ | √ | √ | √ | √ | √ | | | | | |

| | | | | |

| 漢 | 期 | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

| 中 | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

| 期 | | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

Timeline line with 15 tick marks.

Timeline line with 5 tick marks.

| 東 | 第 | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

| 漢 | 三 | | √ | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

| 到 | 期 | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

| 唐 | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

Timeline line with 15 tick marks.

Timeline line with 5 tick marks.

| 唐 | 第 | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

| 到 | 四 | | | √ | | | | | | | | | | | | | | |

| √ | | | | |

| 宋 | 期 | | | | | | | | | | | | | | |

| | | | | |

Timeline line with 15 tick marks.

Timeline line with 5 tick marks.



### 三·動、植物紋飾造形比較

從雲南銅鼓上的動植物紋飾之比較上，動物紋飾所發展的時間較長，其發展上有完整的起落現象，而植物紋飾不但出現時間最晚，且造形上鬆脫無力，形成兩大紋飾內容與形式壁壘分明之原因，以下就研究兩項紋飾結果作概略性之比較。

（一）動物紋飾受到古代民族之社會背景、經濟生活環境，以及宗教信仰關係之影響，所發展的紋飾較早出現於銅鼓上，且其發展自原始古樸的造型，歷經第二期寫實風格的修飾，產生了翔鷺、瘤牛、鳥等動物紋飾獨特的風格。

（二）植物紋飾受到某些因素影響，故開始運於銅鼓之上的時間較晚，至少遲到唐以後。而其發展自幾何紋的變化而來，發展中無法得到進一步的創造，到第六期時雖有些微之成就，但仍顯現出其為雲南銅鼓紋飾上最弱之一環。

（三）動物紋的紋飾造形，由於得到較完整的發展階段之醞釀，故其發展的結果較具特色，且紋飾內容能將雲南古代民族之生活習俗，作寫實性的記錄。而植物紋的造形，由於發展時間太短，顯得樸實，故變化較少。

（四）就動物紋飾的內容上，能配合其他圖案，如剽牛圖，故可記錄當時的社會風俗和經濟生活，表現出文化的時代背景，而植物紋上的內容空洞，惟能從造形上傳達當時的文化背景。

（五）動物紋飾的內容與形式上，其圖案常被作為銅鼓之主暈，故較能傳達出雲南各期銅鼓的藝術造形和各時代的文化成就，且能與社會之民族習俗和宗教觀念融合。而植物紋飾以其較難表達的藝術形式及紋飾內容的侷限性，只作單調

的陪襯裝飾，無法成爲銅鼓裝飾上的主要內容。

## 第四節 人物與敘事圖

雲南銅鼓紋飾上最具精采的造形描繪者，以其人物紋飾與其他事物所組合成的敘事圖，不僅在銅鼓藝術上有極特殊的成就，對於民族學，歷史研究上更具有極重要的與珍貴的參考價值。由於這些圖形的寫實性高，故而能夠記載古代民族的生活習俗，以及傳達出雲南古代的文化藝術內涵。

由於地域性關係，雲南有具有極獨特的風俗民情，與中原民族的各種習俗有極大差異，因此，在透過銅鼓上人物，與一些有敘述性的圖案紋飾的瞭解，將能夠進一步探討雲南銅鼓藝術內涵，與其民族的審美意識。

在雲南銅鼓紋飾上的人物紋與敘事圖本屬一體，但為求更清楚的瞭解各種紋飾的形式與內容，特別將二者分開，使研究時，能更詳細的解釋這些重要的紋飾，因其不僅有造型上的藝術內涵，更具有文化上的意義，以及雲南地區獨特的文化背景和風俗民情，其所含蓋的內容很寬，而表現於鼓身上的形式又多，是極深奧之研究課題。加以銅鼓除了本身有面的範圍，更具有圓的體積，任何一側都無法盡窺鼓身之全部，故本節在探討上，面對材料上取得的角度不易，除了儘量的廣泛收集相關資料，使更具完整性。也以較系統化的分類方式，研究此一深奧之課題。為求本節之敘述說明上亦於進行，簡略分為幾項子題逐項說明之：

### 一・人物紋

從雲南銅鼓紋飾上所出現的人物紋，有其地域性的獨特風格與意義，就時代的歷史角度來看，寫實的人物紋飾出現在第二期銅鼓之上，時間在戰國末到西漢

中期，其與雲南的習俗有極密切的關係。由於雲南省擁有二十五個少數民族，獨特的民族群體，在這環境下產生多種不同的文化，以青銅時代的雲南地區，有一些獨特的風俗習慣是其他少數民族地區所少見的，其民族由於宗教的崇拜觀念，或特殊的習俗文化，產生一些與中原地區極不相同的風俗習慣，如滇池地區的紋身習俗、崇拜銅柱的信仰、跣足的習慣、干欄居住的社會生活、競渡的儀式、鬥牛、剽生的情景以及玩磨鞦的愉樂、飾羽冠的形象、衣飾尾的奇談等等(註 3 1)，都可能與當時的宗教信仰有關。

而從雲南銅鼓上所發現到特殊的人物造型大約有裸體、椎髻、羽人、手持翎羽、項髻、披髮、舞人、持干戚划槳、挽髻、武士、擊鼓、髻羽等各種不同裝飾與形態的人物紋飾，是構成雲南銅鼓上的一大特徵，且都集中在第二期鼓。而第三期鼓只出現過變形羽人，第四、五期鼓也同樣使用了簡單的抽象圖案，到第六期時，更不見任何有關人物的圖形，而且以第二期鼓上所出現的人物紋飾最多，且裝飾技巧，描繪的造形特具寫實，而有動態感。

### (一) 裸體人物

雲南銅鼓第二期鼓上所出現的人物紋中，發現不少裸體人物，或椎髻，或項髻，或戴羽冠，或披髮，表示出人物紋在當時社會生活中所從事的經濟活動，或祭祀儀式，或舞蹈等不同的生活情形。此類裸體人物，出於銅鼓上之主要紋飾，代表了各種不同的意義。所發現出土的銅鼓中，曾出現過裸體人物紋者，有石寨山出土的M11:1、M11:2、M3:3、M15:7、M14:1、M1:58等鼓上面。在江川李家山出土的銅鼓發現到有裸體人物的銅鼓有江·李M24:42A、M24:42B、

M17: 30 以及廣南 1 號鼓上。其中椎髻的人物有石M11: 1、M3: 3、M1: 58，而李家山的裸體人物則無椎髻之裸體人物，但李家山有M2442 A 及M24: 42 B 上的裸體人物頭戴羽冠。表現出兩地的人物紋飾之差異，在各地區的環境下，所產生的裝飾自然不同。

## （二）頭戴羽冠

頭戴羽冠的人物紋飾，大都與旁邊圖紋產生有意義之關係，就其情形或作航行，或作捕魚，或作兵舞之狀態。而在滇池地區的青銅器上，也常見此類以翎羽數支，飾於頭頸之間，自頭部上伸出扇形或長條形的圖案，就其對象而言，頭戴羽冠者，大部份為巫師、舞樂者或舞士（註 3 2），其自然與宗教信仰，樂舞活動，有極密切的關係。

就第二期鼓中，出現頭戴羽冠的人物紋，其銅鼓有石寨山古墓群出土的石M11: 2、M14: 1、M6: 120、M6: 2 以及江川李家山出土的M24: 42 A、M24: 42 B 以及廣南 1 號鼓等，皆出現了此種人物紋。

## （三）舞人

第二期鼓的人物紋中，出現更多的舞人圖案，自古以來，雲南省境內的各民族，皆善歌樂舞，故在銅鼓上也出現不少舞人紋，可能是作萬舞，或鷺舞，或干戚舞，名稱雖同，但各有不同的造形，由於出土的銅鼓幾乎有一半以上有這種舞人的紋飾，可見雲南民族，自古以來的祭祀舞、軍事舞、動物舞等流傳的文化內涵。

出現這種舞人的銅鼓，有晉寧石寨山的M14: 1、M13: 3、M1: 58、M6: 120、

M6: 2 等鼓，而江川李家山出土這類紋飾的銅鼓則有江·李M24: 36、M24: 60、  
M24: 42 B 以及廣南 1 號鼓等。都將舞人手舞足蹈的形象，以寫實性的手法，劃  
出其真實且生動的舞人之姿。

就這些人物紋上的圖案顯示出大都有跣足的情形，而裸體人物身上常見特別  
加進去的點紋，是否與其紋身有關？人物衣飾有衣尾的情形，這些人物紋飾，普  
遍地顯現出雲南當時的民族習慣，故雲南銅鼓上的人物紋飾，正表現出其描寫的  
內容、形式，都是銅鼓藝術上的難得成就。

雲南銅鼓人物紋飾特徵統計表

期	墓	裸	椎	羽	持	項	披	舞	持	划	挽	武	騎	擊					
髻	變																		
			體	髻	人	羽	髻	髮	人	干	槩	髻	士	士	鼓				
羽	形																		
										戚									
別	號																		
人																			

—|—|

| | 石 | √ | √ | | | | | | | | | | | | | |

| |

| | **M11:1** | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| 第 |—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|

—|—|

| | 石 | √ | | √ | √ | | | | | | | | | | | | | |

| |

| | **M11:2** | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| |—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|

—|—|

| | 石 | √ | √ | | | | | | | | | | | | | |

| |

| | **M3:3** | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| |—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|—————|

—|—|

| | 石 | √ | | | | √ | | | | | | | | | | | |

| |

| | **M15: 7** | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| |-----| | | | | | | | | | | | | | | |

-----| |

| | 石 | √ | | √ | | | √ | √ | √ | | | | | | | |

| |

| | **M14: 1** | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| 二 |-----| | | | | | | | | | | | | | | |

-----| |

| | 江·李 | | | | | | | | √ | | | | | | | |

| |

| | **M24: 36** | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| |-----| | | | | | | | | | | | | | | |

-----| |

| | 江·李 | | | | | | | | √ | | | | | | | |

| |

| | **M24: 60** | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| ————— | | | | | | | | | | | | | | | |

—|—|

| | 江·李 | ✓ | | ✓ | | ✓ | | | | | | | | | |

| |

| | **M24: 42A** | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| ————— | | | | | | | | | | | | | | | |

—|—|

| | 江·李 | ✓ | | ✓ | | | | ✓ | | ✓ | ✓ | | | | | |

| |

| | **M24: 42B** | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| 期 | ————— | | | | | | | | | | | | | | | |

—|—|

| | 江·李 | ✓ | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| | **M17: 30** | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| ————— | | | | | | | | | | | | | | | |



| |

| | M6: 120 | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| ————— | | | | | | | | | | | | | | | |

— | |

| | 石 | | | v | | | | v | | | | | | | | | |

| |

| | M6: 2 | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| ————— | | | | | | | | | | | | | | | |

— | |

| 第 | 陸良鼓 | | | | | | | | | | | | | | | |

| v |

| | | | | | | | | | | | | | | |

| |

| 三 | ————— | | | | | | | | | | | | | | | |

— | |

| | I 鼓 1 | | | | | | | | | | | | | | | |

| v |

| 期 | | | | | | | | | | | | | | | |

| |

|-----|

—|—|

|第| | | | | | | | | | | | | | | |

| |

|四|下寨鼓| | | | | | | | | | | | | | | |

|√|

|期| | | | | | | | | | | | | | | |

| |

|-----|

—|—|

|第| | | | | | | | | | | | | | | |

| |

|五|丁式 23 號| | | | | | | | | | | | | | | |

|√|

|期| | | | | | | | | | | | | | | |

| |

|-----|

—|—|

## 二·敘事圖

雲南銅鼓第二期鼓以其獨特的寫實技法，記錄了當時社會生活中很多實際的事情，這些內容相當廣泛，有祭祀性的祭舞儀式，娛樂性的舞樂活動和磨鞞情景，和生活性的捕魚作業，划船活動，以及習俗性的競渡、剽牛等圖案，在形式上變化多端，極有生動感。由於多種的習俗、文化、信仰，構成雲銅鼓紋飾上，寫實風格上獨具一格，內容豐富而趣味盎然，就其紋飾表現的內容，酌分數項說明如下：

### （一）樂舞圖

雲南民族自古以來，即是善歌樂舞的民族。因此產生了很多的歌舞項目，在銅鼓上所能歸納出來的歌舞活動種類甚多，若以其舞形的分類，則可分為：

#### 1·翔鷺舞：

顧名思義，翔鷺舞即舞者學鷺鳥飛翔之姿，作舞蹈之動態。故須以雙手模擬翔鷺飛翔之起落，翩然起舞，或作凌空高飛，或擬俯衝抑翅，舞者以雙手代翔鷺之翼，而得舞蹈之樂趣。在江川李家山出土的銅鼓M24: 42 B 之鼓腰上部，有分格之八部份，其中二格為立牛，三格素紋，另有三格為頭戴羽冠之舞者，各立一格，雙半伸掌作翔鷺之舞姿，其身著長尾衣飾，兩腿微曲，以側身趨前之動勢，傳達翔鷺之翩然若舞。同樣出現在石寨山出土的貯貝器蓋上（石·M12: 205）的樂舞圖，亦見雙手伸掌，擬代翔鷺雙翼振動之2，以此作為舞蹈之情景。而翔鷺舞屬於古典樂舞中之“人舞”，是《周禮·春官·樂師》上所載：“凡舞，有帔舞，

有羽舞，有皇舞，有旄舞，有干舞，有人舞”（註33），且人舞是祭祀星辰的祭舞之一種。李家山銅鼓上的舞人頭戴羽冠，著尾服，是模擬翔鷺之羽翅，而石寨山出土的貯貝器上的樂舞圖中之舞人，則以便服著身，雙手代鷺羽翼，造型上雖未像鷺，但意義卻同。另外，該貯貝器上的內圈，有擊鼓高歌之圖案，可能是銅鼓舞，從古籍上的記載：“歸家合聚鄰里，……四面而作，擊銅鼓歌舞飲酒。”

（註34）其描寫正與圖案有極大的相關性。

## 2·干舞：

干舞又與盾牌舞一樣，是周代的舞名，因舞者須執朱干（盾）王戚（斧）之兵器，故又名“干戚舞”（註35），在雲南銅鼓第二期之石·M14:1的鼓腰之圖像，有二人頭飾長羽、跣足、赤裋、拖長尾、舞人右執斧狀物、左握長盾、頭微仰而雙腳彎曲、側身微向前傾，作舞蹈之姿。

另外在開化鼓之鼓腰，亦有此類舞姿，該鼓腰縱分八格，各格中有一舞人，其造型為頭頂蓑毛，髮髻綴裝羽翼，髻後有一鷺首。舞者身披鷺尾舞衣，左手持頂飾有翎看之干，右手則伸臂開掌，作舞蹈之動態。

又開化鼓之鼓面有弓箭舞的圖像，其圖紋由兩組紋飾畫面組合，畫中各列兩排舞人，每排有四名作鷺鳥飛翔之姿態，此稱為弓箭舞，干舞與弓箭舞皆為古代兵舞一種，故兩者一併列入討論。

## 3·徒手舞

徒手舞出現在銅鼓上的紋飾也不少，其與“人舞”相同，如同鄭玄註云：“人舞無所執，以手袖為威儀”（註36），是沿襲周代的舞法，古代雲南滇池地區之

婦女。因衣袖較短，徒手而舞。舞態是以兩臂伸直，手掌以拇指和另外四指作張開狀，作一虎口，四指挺直與身平行，兩臂自肩至指間成“U”形狀。舞衣約長至膝蓋、跣足，常以兩人為一組。如晉寧石寨山出土的貯貝器（M12: 2）其外圈之圖像，在破損後的紋飾尚見八名以徒手舞姿出現的雲南滇族婦女。而也常見有男子徒手舞的紋飾圖像，裝束與羽舞略同，其舞姿較能傳達出男子剛勁之力。出土銅鼓中有此類紋飾者，有廣南鼓，石寨山的M1: 58 號，江川李家山M24: 60 號及M24: 42 B 等鼓上之徒手、羽冠、尾飾的人物。皆以徒手作舞，舞姿活動若現。

#### 4 · 匏笙舞

匏笙舞即蘆笙舞，因其以吹蘆笙伴奏，舞者配合音樂而作舞姿，故常出現一組的人物，當中有吹奏葫蘆笙者，旁有數位舞者所組成的圖像，如石寨山M13: 3 鼓上，有船紋與人物的組合圖，中有人手捧葫蘆笙，旁有女舞者雙手舞動，婀娜多姿。另外在開化鼓的鼓面，有四組舞紋圍成的暈圈，當中以杆欄式的房屋圖形隔開，每組各有頭飾長羽，裸體跣足，身後拖長尾，雙手伸張，左手執戈，亦步亦趨地隨吹笙者之音樂而舞動，極現動感與美感。

#### 5 · 滇舞

由於雲南民族的善歌愛舞習俗，因此在生活中隨處可見各種與祭祀、播種、豐收、上倉、競渡有關的舞態，因其所包含範圍甚廣，故前面先選擇常見於銅鼓之上的圖像分別解釋說明，其餘總稱為“滇舞以代之”。

若以分項來說，則前面所說明的翔鸞舞、干舞（盾舞）、徒手舞、匏笙舞（蘆笙舞）屬樂舞部份，其尚包含銅鼓舞、人舞、盾牌舞，前文大概都已列入相似舞

蹈中說明。而除此樂舞之外，尚有狩獵舞、祭祀舞、巫舞與休閒舞四大項（註 3 7）。

（1）**狩獵舞**——是古代與經濟生活直接相關的，因古民族在狩獵活動中，模仿狩獵的實際行動，加以改編而具有舞蹈效果之舞姿，其大概出現在貯貝器上，如“殺人祭銅柱貯貝器”之器胸有八名滇族男子，裸體跣足，下腹著短褲且擊有繩索，手執戈、矛、弓箭之類武器，最後一人以跪姿代替求饒之獵物，旁有群眾作歡欣鼓舞狀，以營造舞蹈之氣氛。

（2）**祭祀舞**——來自農業社會為求耕作豐收，祈求歲歲平安而所產生的祭舞，從石寨山一面貯貝器（M20:1）“殺人祭銅鼓場面”上的雕像，是以女性為主祭者，其乘坐由四名男子肩扛的車輿出現，而祭祀中常當時負責生產勞動的婦女群體，據學者研究此貯貝器場面，是以人作犧牲品作祈求豐收之儀式（註 3 8）。故有五種儀式，分別為祈年、播種、孕育、豐收、上倉等活動。而在儀式進行中，以歌舞表演配合，而產生祭祀舞。

（3）**巫舞**——是來自原始社會中崇信巫術之信仰觀念，巫師作法時唱誦歌舞，祭祀者也隨之而動，由於祭巫儀式所產生手舞足蹈之動件，而產生巫舞。在晉寧石寨山出土的銅飾片和銅扣飾上有此圖像。如M13:65 “八人樂舞，銅飾牌”上有祭祀樂舞形象，中有巫師作法布道，和吹奏蘆笙、管槳器及擊鼓之情形，此型歌舞則覺莊嚴肅穆而有別於樂舞，另一件銅扣飾（M13:64）稱“四人巫舞俑”是極特殊的打扮造型，四人皆戴高冠，冠及身半，冠帶垂地，右手執鈴鐸之樂器，左手微曲於胸前，且跣足而舞，即是巫舞之一種活動，其趣盎然，富

神秘之感。

#### (4) 休閒舞

休閒舞來自古民族生活中的習俗或生活環境，大約有持盃祭祀時的持盃舞，晉寧石寨山出土的貯貝器（M12: 2）有三滇族之婦人作舞。及石寨山鼓、開化鼓和廣南鼓出土銅鼓上的競渡舞。也有配合習俗的椎牛舞，如廣南鼓腰部之圖飾。及磨秋舞可見之於江川李家山M24: 42 A 的銅鼓腰部。此類紋飾於下一節中討論，此暫保留。

## 二·習俗敘事畫

由於地域性的關係，雲南眾多的少數民族有各種不同的習俗，故出現在銅鼓上的紋飾內容，都能以寫實性的圖案，傳達出當時社會中，所遺留下來的習俗。概括的將此類敘事畫分析結果，有三種紋飾圖案值得吾人分別加以探索：

### (一) 船紋

關於船紋的研究，有不少學者從各種角度去探討，統整出船紋的起源意義，及紋飾的形式與內容上各種不同的藝術學。因此，使船紋的探討上，有較多可參考的資料。

有關出土銅鼓上出現過船紋紋飾的數量，據李偉卿先生統計，我國總存一千五百多面銅鼓中約有二十七面鼓上有此裝飾（註39），而雲南銅鼓出土過船紋的銅鼓，大約有十餘面之多，其在晉寧石寨山出土九面，江川李家山有三面，文山地區和廣南、金平、麻栗坡、雲縣、騰沖各有一面等等。

由於船紋只要是古代民族濱臨水澤區居民的水上禮儀活動，由於習俗與生活文化背景不同而有各種不同的意義。從眾多船紋圖像來看，各個圖像都有特殊的意義存在，如石寨山出土的M14:1 號鼓，則於鼓腰有兵舞圖，M1:1 顯示出的是捕魚之漁船，與M1:58 號鼓都有相同的性質，而M15:7 之胸部呈現出航行圖像，M11:2 則與競渡有所關聯，M13:3 之紋飾則表達出葫蘆笙舞之圖像。江川李家山出土的M24:42 A 則類似漁航，而在M24:36 則為歌無圖像，M24:42 B 之鼓腰則呈鷺絲舞態，鼓胸又另有航行之圖。廣南 1 號鼓也同樣產生一鼓多圖的情形，如其鼓腰有鷺絲舞圖，鼓胸卻又有類似祭祀之船紋。因此對於船紋的分類瞭解，必須參考學者所作的研究結果來說明。就黃德榮與李昆聲先生一篇《銅鼓船紋考》中（註 40），有極詳細的分類，可供研究上之參考。

以下僅就所得資料，概略分為七種類型說明：

## 1 · 漁船

漁船作為當時民族捕魚之用，所見出土銅鼓上有漁船紋飾者，大有石寨山出土的M1:1 及石·M1:58 號鼓兩面和江川李家山出土的M24:42 A 及M24:42 B 兩面。從石·M1:1 號鼓胸部有六條造型簡單的船紋，船之底部平，船之首尾有上翹情形，中有裸體羽冠人物三、四人，船旁立一水鳥。另在此鼓胸部有船四條，一船中立水鳥二隻，另三船中有二人，充份表現出捕魚之情景。而石·M1:58 號鼓之胸部，亦見平底船六條，簡造而無裝飾，船中約有二至四人，係裸體椎髻，髻後插有翎毛，船中有水鳥，首尾亦各見此種隨船捕魚的水鳥（鸕鶿鳥），而江川李家山的銅鼓M24:42 A 及M24:42 B 皆見此種情景。惟M24:42 A 之船身

有勾連圓圈點紋之裝飾，且人物椎髻，不戴羽冠，圖像中有水鳥銜魚之畫面，極富生動之趣。

## 2 · 航行船

雲南銅鼓中出現較多航行船的紋飾，以石寨山的銅鼓上，有M15: 7、M11: 1、M3: 3 等鼓，江川李家山有M17: 30 及M24: 42 B 和騰沖的古永鼓及雲縣下品曼鼓等，以石寨山出土的M15: 7 號鼓，其胸部有四條狹長的平底船，船之首尾皆翹起，且有鳥之頭與尾的裝飾物，分立船之首尾，船中人物裸體椎髻，共有三人，船身有點紋，船中無任何物品，人物作同向划槳之姿，是航行之圖形。而石 · M 17: 30 和江 · 李M24: 42 B 之船紋皆有四條，每船上有四人，皆作划槳狀。船身之共同特點為船底呈弧形，首尾有鳥之裝飾，人物有羽冠或不戴羽冠，不執羽儀，船旁無水鳥或魚，船中人物皆作划槳狀而無任何指揮者，是古代以船作交通運輸的工具之描寫。

## 3 · 戰船

所發現雲南銅鼓上出現戰船的紋飾敘事圖像，只見石寨山出土的M14: 1 號鼓，其鼓胸有四條大而細長的船隻，船之首尾翹起，船首有鳥首之裝飾物，船中有同向而坐的四位戰士，近船首處有戴羽冠而手執三角形武器一人，中間二人執矛，其頭戴羽冠，另一人居船尾，執長槳負責划船之工作。此船紋有特殊的櫓之設備。該鼓之腰部上，亦有頭戴羽冠之戰士七人，皆作備戰狀態，雙手各持盾和斧形之兵器，其表現出戰鬥的氣氛，相當生動。

#### 4 · 祭祀船

很明顯地從廣南鼓的胸部紋飾上，有四隻細長的船紋，所坐人數在七至九人之間。最多負載九人，船中人物從首至尾，則有一人跨坐，執船槳，頭戴羽冠，三人執短槳，另一人執長柄法器，其頭戴羽冠，另有貢桌一面，上置祭品，且坐一人，桌旁又立另一羽端法杖，桌後有一人坐執短槳，一人執船櫓，最後坐一人雙手無物，所有人物皆裸體，此圖像應與祭祀有直接之關係。

#### 5 · 競渡紋

從石寨山出土的一件銅鼓殘片上，有此種競渡之紋飾，其船中共十人，分坐五排人物，每排有雙手執短槳的人物二位，划槳之動件具有節奏感。船體平整而尾部抬起。人物皆頭戴花冠和插有細長翎毛，人物中有十位水手，一名指揮者，整體氣氛整湊，船下有魚及鳧鳥穿梭其間。另外有石·M11:2 及石甲M1:20 號之鼓胸亦出現此種競渡紋飾，但只作一人划行，頭亦戴羽冠，手執船槳，作彎腰划槳之姿，極富速度感，表現出古民族的各種競渡活動之一項，紋飾倍覺流暢生動。

。

#### 6 · 海船

從晉寧石寨山M14:1 號鼓上，可發現到航行於汪洋大海之中的海船，共有四條，其中兩條之船有櫓的裝備，應與另兩船之用途及功能不同。海船之背後有一巨大海龜，是表明船隻於海洋中航行，四個人物皆裸體，一人羽冠，三人披髮，四人中有一人執櫓，另二人手執三角器之長柄物，紋飾間潔舒朗。

## 7·樂舞船

此種紋飾不多，晉寧石寨山M13: 3號鼓上有一船紋，表現了這種船上舞樂圖像，因其船之後段殘破，人物及船紋無法盡詳。船上有一划槳人物，因澆鑄而成，頭部紋飾不清，船上有舞蹈者，至少有三人，清晰可見，另一人立於船首作吹蘆笙，中有一人手持壺形樂器，三人身上衣飾華麗，跣足，手戴鐲環，耳有圓形耳環，伸張兩臂隨音樂而起舞。表現當時民族於船上歌舞作樂之情形。

### (二) 剽牛圖

有關敘事圖像部份，尚有一例極富地域性色彩之紋飾圖，即在廣南出土銅鼓，其腰部有刻劃兩組古代剽牛祭神的圖像。每一組之中間皆立一高聳的旌旗，一頭被栓在柱子旁的牛，立而不動。圖中有兩個羽冠人物，各持利器，一握斧狀有柄之器物，另一手持尖嘴三角器物，正做殺牛之動作。其紋飾刻劃技巧相當熟練，人物動作寫實。由於雲南佤族地區自古以來即有剽牛祭祀之習俗，以報答神靈所賜農業之豐收，此圖類似描寫此種情況。

### (三) 磨鞞圖

出現在江川李家山M24: 42 A 號鼓上的磨鞞圖，也是描寫古代社會中生活上的習俗，據傳在雲南古代即有此種遊戲活動，現代的少數民族中，尚能發現到彝族、壯族、哈尼族、拉祜族人仍然有這種習俗，尤其在節目中舉行（註4 1）。

從磨鞞圖上的裝置來看，從一立地的圓形柱的頂端，裝著圓形的轉盤，盤中所擊四條繩索分置四周，四繩之末端有一手握的圓環，四圓環上各有一人，做飄盪動作，此四人頭戴羽冠，有尾服，飄盪的遊戲之間，尾服盪起，四人併膝，曲

膝，以各種不同的動作，在空中起躍下落，極感生動。圓柱旁有一兩角動物。其  
 圖像之線條簡潔明朗，極富生趣。

### 雲南銅鼓船紋類型表

鼓	名	漁	船	航	行	戰	祭
石M1:1	√						
騰沖古永鼓		√					
江·李							

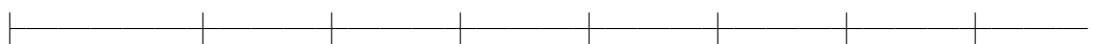
M17:30 | | ✓ | | | | | |



+

| 石M15:7 | | ✓ | | | | | |

|



+

| 石M11:1 | | ✓ | | | | | |

|



+

| 石M3:3 | | ✓ | | | | | |

|



+

| 雲縣下品曼 | | ✓ | | | | | |

|



+

| 石M14:1 | | | | ✓ | | | ✓ |

|

---

+

| 廣南鼓 | | | | | ✓ | | |

|

---

+

| 石M13:3 | | | | | | | | ✓

|

---

+

| 石M11:2 | | | | | | | | ✓

|

---

+

| 江・李

M24: 42B | ✓ | ✓ | | | | |

|

---

+

| 江 · 李

M24: 42A | √ | | | | | |

|

┌──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┘

└

| 石M1: 58 | √ | | | | | |

|

┌──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┘

└

| 石甲M1: 20 | | | | | √ | |

|

┌──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┴──────────┘

└

### 雲南銅鼓敘事圖統計表

鼓名	紋飾特徵
石·M12:205	爲銅鼓形貯貝器，器面上有大型樂舞圖，作翔鷺舞，人舞 (貯貝器)
開化鼓	有八幅干舞圖像於鼓腰，鼓面有弓箭舞圖。
江·李M24:36	鼓腰有萬舞圖像。
江·李M24:42B	腰作鷺舞，胸有航行圖。
石·M14:1	腰有兵舞圖。
廣南1號	腰有鷺舞圖，剽牛圖，胸有祭河圖，猜拳圖。
石·M1:1	腰有兩組舞人，其背有立牛及漁、獵、畜牧圖。

石 · M1: 58	胸有捕魚圖。	
江 · 李M24: 42A	胸有捕魚圖，腰有磨鞞圖。	
石 · M15: 7	胸有航行圖。	
石 · M11: 2	胸有競渡圖。	
石 · M13: 3	葫蘆笙歌圖。	
石 · M12: 2	銅鼓舞，持盃舞。	
(貯貝器)		

### 三 · 其他紋飾造型

在雲南銅鼓上出現的幾何形紋，動植物紋，敘事性的圖像外，尚有一些雜項的紋飾圖形，如第四、五期鼓上的游旗紋，和鼓面上的銘文，因出現在雲南銅鼓上的時間較晚，數目亦不多，故留此略作說明。

### （一）游旗紋與符籙紋

游旗紋出現在第四期鼓上，大概是由該期抽象圖案化的羽人圖形轉變來的，因其圖形類似飄盪之旗紋，故學者都稱之為“游旗紋”。盛行的時間在唐代以後左右。當時因接受到中原漢文化的影響，道家思想傳播到西南地區，故此紋飾與道家幡旗之圖案類似。

游旗紋有些形式的特徵，即其內部游旗的紋飾有二游或三游者，亦有以線條表現的各種變體。符籙紋飾是道家用之於治病、消災、驅魔、避邪、祈祥、納福等用途的符號（註 4 2），到宋元之際的第五期鼓出現於鼓上，且成為第五期鼓上主要的裝飾圖案，該期得到最多數量的此種紋飾。明清時，第五期鼓漸將符籙紋加進各種動物、人物、花紋之中。

而游旗紋和符籙紋亦有同時出現的情形。因此游旗紋和符籙紋自第四期開始發展，到第五期成為銅鼓上之主要紋飾。其造型上表現的是圖案紋飾的高漲期，而在文化上是與漢文化的融合期，在銅鼓的裝飾藝術上則表現出較草率簡略的衰退期。

### （二）銘文

銘文出現的時間大約在清代，從一些傳世銅鼓上都有明顯的年代記錄。因其成為第五期鼓的獨特紋飾風格，故將第五期鼓名之為“銘文鼓”。

出現銘文的銅鼓，在雲南二百多面銅鼓中，只有三面記載著明清時代的漢字銘文，而有一面是明代的印記（註 4 3）。編號為丁式 3 號鼓之鼓上有“康熙二

十一年（西元 1682 年）歲在壬戌孟春造鑄”的漢字楷書銘文。另外，在廣東省博物館有一面編號 46 的第五期鼓，鼓面有九疊篆官印的四方形印記，“楚雄衛山千戶所百戶印”，是明代的楚雄衛所鑄造，另有一例為雲南省博館藏丁式 40 號銅鼓，鼓面有漢字銘文“盤古至今，人望財興”，其“望”為“旺”之意，另有一面丁式 10 號鼓，鼓面鑄有“子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥”之漢字銘文，是我國農曆記年的十二地古，這些銘文鼓成為第五期鼓在文化上浸濡漢文化的表徵，亦傳達出民族文化交融之下，所表現於銅鼓上的歷史意義。

從地域性的關係上，來探討雲南銅鼓紋飾；其具有極獨特風格。由於其具有多種的風俗民情，與中原民族的習俗比較，有極大的差異性。從此種差別現象，透過銅鼓上人物，與敘述性的圖案上的紋飾；對雲南銅鼓藝術內涵，與其民族的審美意識，將有進一步的了解。因雲南銅鼓紋飾上的人物紋與敘事圖本屬一體，而各種紋飾的形式與內容，透過詳細分析解釋；這些紋飾不僅有造型上的藝術形式，更具有文化上的意義。

由於雲南地區獨特的文化背景和風俗民情，其所表現於鼓身上的形式又多，是極深奧之研究課題。加以銅鼓本身具有圓的體積，任何一側都無法盡窺鼓身之全部，故本節在探討上，面對材料上取得的角度不易，除了儘量的廣泛收集相關資料，使更具完整性。也希望從系統化的分類方式中，能得到簡略的分析與說明；但由於中國大陸當局，對於新出土的考古資料，常做層層的保護措施，故以上所分析之資料皆經過報導。筆者旅訪雲南之時，雲南省博物館館長李昆聲先生，曾表示最新出土的銅鼓，有蛙飾蹲於鼓面上，極為特殊；且在當地的內部刊物”

雲南文物”報導過銅鼓的相關資料，因依其規定無法攜帶出境；以上兩者皆感遺憾。

## 附註：

1. 中國古代銅鼓研究會編，《中國古代銅鼓》，文物出版社，10/1988年，圖版二七，及書中頁47之說明。

2. 蔣廷瑜，《銅鼓》，人民出版社，6/1985年，原為《銅鼓史話》一書之易名，書中有關青蛙飾之說明，見頁97~99。

3. 同註2，頁97。

4. 本文所分期的情形，依第六期鼓屬雲南型之桶形鼓，屬中、晚期所發展的銅鼓中，繫蹲蛙情況少見。蔣氏文中所提，應屬兩廣型式第六期初之銅鼓，而不在雲南型鼓之類型中。

5. 同註2，頁99，文中提到廣西壯族埋蛙婆的習俗和送蛙入葬，或將青蛙鑄於銅鑼頂端環扣，繡於衣服、文身等宗教崇拜情況，推測此與銅鼓蛙飾有關。

6. 楊豪，“屹南銅鼓上鑄蛙源於圖騰拜說”，《中國銅鼓研究會第二次學術討論會論文集》，文物出版社，1986年，頁281~285。

7. 同上註6，頁284，楊氏並認為後來蛙的形象逐漸演變為代表月亮的蟾蜍。楊氏另有兩篇研究文獻，“嶺南銅鼓圖像、紋飾剖析”，載於南方民族考古第三輯，頁24，和“嶺南與雲南青蛙族群研究”，《廣西民族研究》，1987年，4期。

8. 汪寧生，《銅鼓與南方民族》，吉林教育出版社，4/1989年，頁109~110。

9. 巴門特 H. Parmentier，“古代青銅鼓”，Anciens tumboours de bronze”，原刊於河內《法國遠東博古學院集刊》，第十八期。

10. 李偉卿，「論銅鼓中的滇西銅鼓」，《考古》，1986年，7期，頁647～655。
11. 饒宗頤，「銅鼓三題」，《南方民族考古第二輯》。
12. 王大道，《雲南銅鼓》，雲南教育出版社，8/1986年，頁33～34。
13. 張文勛編，《滇文化與民族審美》，雲南大學出版社，6/1992年，頁90。
14. 同上註13，頁90中之文字。
15. 饒宗頤，「銅鼓續論」乃為「說罇于與銅鼓」之續篇，《東吳大學中國藝術史集刊》，東吳大學出版，分別見於8/1974年3卷及3/1973年1卷。
16. 同註10，頁654，見李偉卿所編之「雲南省現存蛙鼓實測登記表」。
17. 楊德（鑑），《美與智慧的融集》，雲南人民出版社，5/1993年，頁36。
18. 同註8，頁107。
19. 同註2，頁97。
20. 同註2，頁96，至於蔣氏所提其聯想的論點不見任何說明，可能其形式相關所引起的聯想。
21. 同註12，頁20。
22. 黃德榮，「西漢以前的雲南烹飪」，《雲南青銅文化論集》，雲南省博物館編，雲南人民出版社，3/1991年，頁138～142。
23. 中國古代銅鼓研究會編，《中國古代銅鼓》，文物出版社，10/1988年，頁157。該書中以《詩經》、《隋書·音樂誌》和馬端臨的《文獻通考》卷一三六等書之記載，說明先秦時，已見以鷺飾鼓之說載。原意應是魯僖公宴款群臣，有持鷺羽舞伎表演，舞鼓咽咽，群臣醉舞，見王大道《雲南銅鼓》，頁24。

24. 雲南省博物館，《雲南晉寧石寨山古墓群發掘報告》，文物出版社，1959年，文中說明“滇王之印”的出土年代可推測到漢武帝元封二年（西元前109年），“置益州郡，賜滇王印”以後，大約在西漢中晚期。
25. 王大道，《雲南銅鼓》，同上所註，頁24。汪寧生亦持與王氏之論點，前註頁99。
26. 張文勛主編，《滇文化與民族審美》，雲南大學出版社，6/1992年，頁91。
27. （越）武世龍，鄭高獎、黎文蘭所著，《越南銅鼓上的花紋》，王金池、袁仕倫摘譯，《民族考古譯文集》，雲南省博物館，1985年。
28. 汪寧生，“晉寧石寨山青銅器圖象所見古代民族考”，《考古學報》，1979年，4期。
29. 依王大道的說法，“瘤牛”是肉食兼祭祀的主要用途，見註25，頁25，而張文勛認為主要是作為祭祀儀式用途，見註26，頁93。
30. 見註25，頁25。
31. 張增祺，“雲南青銅文化研究”，《雲南青銅文化論集》，雲南省博物館編，3/1991年，頁35～38。文中張氏談到雲南古代的風俗習慣，大多與其民族的崇拜對象有關，故而產生不少特殊之奇俗異談。
32. 同註31，頁38，張氏認為“羽人”的說法不妥，因“羽人”是“羽化成仙”之意，應以“頭飾羽翎”為妥。
33. 同註23，見頁168，書中所引《周禮》之文獻。
34. 同註17，頁26，楊德鑑先生引《太平御覽》卷七八引三國萬震之《南州異

物誌》。

35. 顧峰，《古滇藝術新探索》，雲南教育出版社，2/1992年，頁9。
36. 同上註35，頁9。
37. 同上註35，頁5～9。
38. 馮漢驥，“雲南晉寧石寨山出土銅器研究”，載於《雲南青銅器論叢》，或《考古》，6/1963年，6期，頁319。
39. 李偉卿，“銅鼓紋飾的再探索”，《中國銅鼓研究會第二次學術討論會論文集》，文物出版社，4/1986年，頁234～248。
40. 黃德榮、李昆聲，“銅鼓船紋考”，《中國銅鼓研究會第二次學術討論論文集》，文物出版社，6/1963年，頁249～260。
41. 同註12，頁36～37。
42. 同註1，頁163。
43. 同註12，頁37。

## 第六章 雲南銅鼓藝術特質

### 前言

藝術的產生必須具有原創性的風格，從獨特的風格之產生到藝術評價的結果，始可產生價值。有價值的藝術，方可構成意義，在各個藝術領域之中具有時代性的意義，才能在歷史文化上定位。雲南銅鼓自春秋中期開始，成就了青銅時代的獨特風格，原因在於其由多種少數民族構成的特殊環境，具有多種習俗，多種文化生活，而產生了明顯的民族獨特意識。銅鼓在此特殊的環境下，被鑄造成具有獨特的地域性風格之工藝品。而對於工藝美術的價值判斷，功能性的問題主要是剖析其內涵的先決條件。

雲南地區自原始社會中，開始了其為面對不可抗力的自然環境，所產生畏懼、退縮的保守心理，工藝品之製造亦為生活上問題的解決，其可能因需求或防禦某種阻礙，或是抗抵某種無法面對而又不得逃避之事實。因此，雲南銅鼓的早期製作功能，是為求生理上溫飽之需求，故從銅釜之中演變過來。也因為對於未開發的大自然環境、事物之侵害的恐懼，而擊鼓以壯膽，在咚咚鼓聲中祭祀神鬼，且自娛娛人，而有法器之用，和樂器之作。因此，雲南銅鼓的製作功能，除了具有實用的價值，更具有審美的意趣，因而構成其兼具實用與審美的價值。

由於雲南銅鼓製作功能上的用途，與獨特的藝術造型，而產生了其工藝美術上的價值。在各時代歷史的演變中，雲南銅鼓自春秋戰國時代產生了第一期原始型之早期銅鼓，奠定了銅鼓的基本造型，成為以後各期鼓創製上的基礎。而在整個雲南型銅鼓六期之中，各有其演變的風格，且其演變有一定的規律，故能呈現出各期的工藝特徵，亦即造成各時代的新風格，因此，雲南銅鼓的工藝美術，具有傳承與創新的時代性意義。

從其各時代性的演變風格，追溯到雲南古代各民族的社會風俗及民族審美意義。雲南銅鼓以其原創性的特質，呈現出本土化地域上的特殊風格，成就了其古代民族，鑄造銅鼓的實用性與審美性的雙重價值。而在各民族、各地區的風格演變中，具有時代性的傳承與創新的意義，因此，雲南銅鼓藝術的價值與意義，是不可重覆，也不能替代的，在工藝美術史上應有其地域性的定位。

居於以上的理由，雲南銅鼓所產生的獨特藝術價值，故有其藝術之特質。本文從以上所分析的論點中，歸納出四項來說明雲南銅鼓之藝術特質，其分別為：本土性、功能性、創造性、時代性。本土性在其風格；功能性則說明其價值；創造性則探討其意義；時代性則在為其文化歷史的藝術創造生命定位。故分四節來探討其整體藝術特質。

## 第一節 獨特的地域性風格

藝術風格的內容與形式，其範圍甚廣。但以各地區的民族為對象，以各單項藝術為範疇的研究方法，才能構成藝術風格研究上的基礎。雲南銅鼓是雲南地區民族的工藝美術品，產生於雲南古代民族的原始社會之中，就地理背景而言，其具有多山、多沼池的特性，而就民族的組合條件而言，因有二十五種少數民族曾在這土地上活躍過。在文化的背景上，是與外界隔絕而較少交通的環境下，產生邊陲保守文化。因此，其具有多山多水不利文化發展的地理環境，故使青銅文化發展的時代晚於中原。因其屬多種少數民族之邊陲地區，故產生特殊的民族生活習性，和宗教信仰。雲南銅鼓在這特殊的地理環境，多民族的特殊習性風尚之影響下，故不論在銅鼓的製作功能，或製作技術，製作的內容與形式上都具有特殊的地域性風格。

### 一·雲南銅鼓獨特的用途

雲南第一期銅鼓，出現在萬家壩古墓群中，因出土時銅鼓倒置似釜，內壁有紋飾，外壁有煙熏之痕跡，故一般學者肯定的指出：早期銅鼓具有與銅釜一樣的功能，即作炊具之用途。

《滇繹》上有此一段記載：“銅鼓，其用如刁斗，晝烹飪，夜擊鳴”（註1），顯示銅鼓初期當樂鼓與炊具並存之關係。而從第一期各地發現於墓葬中的銅鼓，

經發掘出土後，又與晉寧石寨山和江川李家山等地之古墓群有相同的發現，即銅鼓可用之於陪葬。而作為明器一途是銅鼓功能性的擴張。另外，從有關的史籍上的記載“有鼓者號都老，群情推服”《隋書》表現了銅鼓象徵性的權勢聲威，有“以鼓壓人”之特殊用途，故當時社會有“以牛易鼓”的情形，將銅鼓的精神層面意義發揮到極點，這情形應是王鼓沒落，銅鼓淪入民間有權貴者之手中，所產生的特殊事件（註2），因其成為私家的禮器，而使銅鼓可供買賣交易。其情形是：雲南於西漢至東漢之間，因受到漢王賜封“滇王”之榮譽，當時的文獻記載了更多有關銅鼓的用途，其不僅可當餽贈中央王朝之貢品（註3）。且用於號令群眾，或戰陣鳴鼓。當其論為私家用鼓時，可當權勢信物傳與繼承者，或當喪葬、祭祀、婚慶、節日之器物。同時以之“作為聚寶器，用以積聚財寶”（註4）的貯貝器。因此，銅鼓除了作為愛歌善舞的雲南古代民族的鼓樂歡娛之用具外，更因此特殊的地理文化因素和民族習俗之不同，而產生獨特的用途。

## 二·雲南銅鼓獨特的鑄造技術

雲南地區，在秦漢之際，因吸收了南方民族的文化傳統，且融合了中原先進文化的影響，使青銅器的製造技術得到良好的發展。尤其在雲南第二期鼓的寫實風格來看，在戰國末到西漢中期這中間，集中於滇池附近的南方地區之銅鼓，其表面有清晰寫實的生動圖像，鼓身表面光滑亮麗，造型極為美觀，顯示了當時銅鼓的製造技術之進步。

銅鼓的製造技術，牽涉到原料的來源，合金的成份，造型的設計，和合範的技術等等。從比較雲南各期銅鼓的製造技術上，發現到第四、五、六期的鼓面平滑，使人瞭解到鼓面平滑原因，來自製範面時，泥料經研磨或淘洗細泥所配製而成的（註5）。而第六期鼓之鼓身不見合範線，故特感表面平滑，乃其技術已進步到以“失臘法”來製作的技術。自古雲南流傳著為製造精密青銅工藝上的一種“失臘法”早在春秋末時已應用在一些銅扣飾，如江川李家山M24中一件“剽牛祭祀圖”。西漢時，在晉寧石寨山出土的滇族古墓中，有“人物屋宇銅飾”、“戰爭場面貯貝器”、“殺人祭銅鼓貯貝器”等精緻的青銅雕像，皆使用失臘法之獨特技術（註6）。故使雲南銅鼓在造型與紋飾上，極盡工藝之美，其成佐證雲南銅鼓之獨特技術。

### 三·極寫實的紋飾造形

雲南省自古有多種民間傳說和多樣的民族風俗習慣，神話傳說產生各民族神秘的文化內涵，而風俗習慣則構成古代民族實際的生活特色。從銅鼓中的太陽紋、雷紋、雲紋、蛙飾、船紋及各種敘事圖紋，都記載著當時民族神話的內容及實際的習俗情況。傳說中的雨神化成青蛙蹲於銅鼓之鼓面上，崇拜的太陽綻放無數的光芒於鼓面中心，剽牛的習俗，競渡的習慣和擁有神秘面紗的祭祀儀式；以及至今仍舊流傳的歌舞活動，皆出現於銅鼓表面之紋飾。而這些極為生動的寫實紋飾，如同是古代民族實際生活之重現。

就雲南銅鼓上的紋飾內容，有幾何變化的規則，有樂舞實情的生動畫面，更

有流傳已久的剽牛習俗和磨鞞活動。就分類上而言，則紋飾內容分得更細，單就樂舞紋飾圖，我們可發現到古代的人舞、翔鷲舞、兵舞（干舞、盾舞）、盤舞（盂舞）、銅鼓舞、巫舞、祭祀舞等等圖像，就目前觀點來看，仍不失其寫實之藝術特質，極具造型之動感美。如廣南鼓上的“剽牛圖”我們見到戴羽冠的古代民族，身著拖尾服，二人以不同的利器，對栓於長竿下無知的牛，正進行一場殘酷的暴力儀式，古代的民族，想到的是“剽牛”的儀式，必將帶給他們的神賜與保佑，而其活生生的紋飾圖樣，正揭露出圖中的古代民族人類，正預謀著一樁殘暴的活動。瞭解古代民族生活的各種習尚之後，我們更能對這些生動的敘事圖產生共鳴。

體察其紋飾造型，圓圈紋、同心圓紋、櫛紋、鋸齒紋、雷紋、雲紋等紋飾，除了與自然界的某種意義上之尊崇心態，或敬畏的心理作崇有關之外，極多數是為裝飾性的賦予銅鼓藝術另一種生命。而翔鷲紋、青蛙飾物及磨鞞、剽牛等有意義的敘事圖，則除了記載古代民族的習俗與社會生活情景之外，更能以獨特的寫實紋飾造形，豐富了雲南銅鼓之紋飾風格，使其獨幟一格，且為雲南銅鼓文化，締造銅鼓美術寫實風格之巔峰。

#### 四·從原始性的創造發展歷程

自楚雄萬家壩出土的早期銅鼓，其奠定了銅鼓造型“中空無底、平面、曲腰、四耳”之基本形制，而開展了六期六大階段的創造發展歷程。第一期以銅釜的倒置形狀為特徵，故稱“倒銅釜鼓”，從春秋中期出土的銅鼓與同墓出土的銅釜，其不僅在形制上相同，使用功能上亦屬類似，奠定了銅鼓的實用功能與基本形制

意義，其鼓身平素庶紋，造型古樸粗糙，代表青銅鼓的原始階段，奠定了後期銅鼓的沿襲創造之基礎。第二期自戰國後期到西漢中期，以第一期的形制基礎演變而來，產生了紋飾寫實的成熟期，因其造型穩定完美，紋飾極富寫實之特徵，因稱“寫實鼓”。當鼓面出現蛙飾，鼓胸呈半圓弧形的側剖面半圓弧形的新形制銅鼓出現之時，第三期鼓以此特徵而名之為“半胸蛙鼓”，是鼓面出現蛙飾，鼓面出沿，鼓胸變化，而紋飾走向圖案化的另一新型鼓的特色，沿自第二期後所演變而來。當蛙飾消失，獨存趾痕於鼓面，腰之最小徑，自胸下移往鼓身之中央部份；產生腰變為兩圓弧交界處移上或移下的不定形制特徵時，是為第四期“變腰鼓”的特徵。而與中原漢文化交融結果產生了另一期以漢文化圖案作為紋飾，且鼓面有出現漢字銘文的第五期鼓，我們稱之為“銘文鼓”，而其特徵在腰收縮變小，鼓身扁平而矮小。之後歷經一段文化傳播與交融，產生了鼓形如直桶，胸、腰、足連成一弧線的“桶形鼓”。

由於雲南有最原始的早期鼓出土為證，更有流傳至今的第六期鼓，仍被雲南各村寨中，繼續使用的情形為據，故雲南銅鼓有其一脈相傳的發展歷程，故有其獨特的類型特徵。

因此，從雲南銅鼓的多種獨特用途，特殊的製造技術，寫實的紋飾，以及創造發展的完整歷程來看，雲南以本土性的特殊民俗風情，傳達了特殊的民族習俗之內涵，故而產生了獨特的地域性風格。而此地域性的風格，其構成的因素，係指多種少數民族居住於雲南土地上，各民族的複雜生活型態與審美意趣不同，融合成雲南本土化的原始開創期，造就了雲南銅鼓發展演變上的基礎，而開發了後

期銅鼓新的演變風格。故雲南銅鼓的造型，取之於本土的銅釜，而其紋飾描繪了雲南古代民族之生活場面。且能以極其進步的鑄造技術和擴大製造用途之功能等條件，產生了雲南銅鼓獨特之地域性風格。

## 第二節 實用與審美價值

關於中國的原始藝術精神，大都從實用性的觀點出發，而在實用之中，考慮其和諧的形式。故基本形態來看，原始民族，因生活之所需和自然形象之模擬產生了實用和審美的創造心態，才使創造成為有實用性且兼具和諧形式的愉悅過程。故深入體察原始民族創造過程，有三種創造的形態：首先是其創造為實用性質和審美特質呈和諧形態，創造物的各個形式兼具實用及審美，其次，在某種特殊的經濟生活及精神生活之需求，可能使其心態轉於實用特質。最後，若創造趨於自由歡愉之情況下產生，其過程可能愉快，而作品極富審美之特質（註7）。據此觀點，原始藝術呈現出三種具體的創造心態。一是，走向實用的創造心態，當此心態集中於物品的製作過程時，審美的因素受到忽略，代之而起的是自然現象的移入。因此，中國新石器時代的陶器是為生活的需求，而成為人類生活中的實用物品，其中，也可發現有自然界現象模擬的成份，故覺古拙純樸。二是，實用兼具審美的心態，因其過程考慮製作品的實用利益，和和諧的形式，故其作品既可當作生活中的使用器物，其造形兼具和諧之美，或有寫實的紋飾圖案，增添作品整體之美感。三是，純粹審美取向的創造心態，當人類的文化背景歷經改變之後，對純實用性的物品，因其一再模仿過去的形式，而感到厭煩之際，在實用器物上，加以裝飾性的雕像或塑像，與其實用完全無關，純粹追求審美之意趣，此是純粹審美取向的開端，但非其發展或結果。而在原始社會中，物品的創造形

態有其限制範圍，純粹審美取向的心態，還不是構成原始人的主要心理趨勢（註8）。因此，實用性的創造，成爲中國原始藝術的基礎，實用與審美兼具的創造活動，則爲其發展，至於純粹的審美價值，則必須走出原始性之侷限，開發未來新境。探究雲南銅鼓之製作歷程，是從實用的價值，走向美化生活的審美過程，其突破了原始性功利主義的樊籬，創造了和諧之形制，以及寫實之紋飾風格。並且開拓其未完成的裝飾趣味，且在民族習俗活動之中，仍然承襲著傳統的鼓歌樂舞，與審美的新舊意識。

就雲南銅鼓的實用功能與審美特質上探討，雲南古代民族，以其特殊的地理環境，結合人文的生活背景，使人與自然，技術與藝術，實用與審美融合爲一體，創製了銅鼓文化悠遠相承的歷史，本節就其銅鼓製作的實用性，與審美性的價值；依工藝美術的功能性，與銅鼓本身的價值性，及所呈現的美學形式，做一番探討。

### 一·工藝美術的功能

雲南銅鼓起源於民間生活必需品，其製作包括了實用性、功能性、技巧性和生產性，同時也包括了巫術和宗教範疇的功用，從工藝技術的功能性角度來看雲南銅鼓，其過程至少必須有：（一）物質性的材料和製作技藝。（二）造物思想。

（三）民間造物或工藝製作在社會、歷史中的地位 and 價值（註9）。而本文著重在其思想性與價值性的探討，就思想性而言，是雲南先民造物時的所考慮的工藝特性，和器物實用性的問題。而價值性則存於其器用的造形與實利，造形是審美

的條件，而實利又是器用的目的，故無法以純藝術理論來探討雲南銅鼓之美學。就此工藝美術的功能性問題，實是包括了“適用”與“美觀”，但“適用”先於“美觀”，是原始藝術普存的現象。

在本文第二章探討銅鼓起源，以及第三章研究銅鼓的用途問題時，曾舉出在晉寧石寨山出土的（M6: 22）銅製房屋模型，於房屋正面的左下方有一烹煮的銅釜置於火上，有一人持勺探物，另一人蹲跪其旁以吹氣助燃，表示了雲南當時的炊具仍以釜為主（註 10）。而銅鼓原始型態自銅釜而來，早期銅鼓內壁才有紋飾，外壁則粗糙無紋，且有煙熏的痕跡，故呈現初期銅鼓的實用價值，到了西漢時元封二年（西元前 109 年）雲南受漢朝統治，漸漸受到漢文化影響，中原的飲食器具紛紛傳入雲南，到東漢之時，食器皆以漢族用具為主（註 11）。所以銅鼓不再用於烹飪，但同時由於漢族之制度禮儀影響所致，禮器物品的數量在墓葬中增多，銅鼓為其中之一，才使銅鼓的功用增多一項，而改變原來之用途。

徐康寧先生在研究雲南民族實用器物的造型與裝飾時，指出：“雲南諸少數民族這些造型各異，璀璨奪目的裝飾藝術品，它們的出現都反映了以實用的功利目的的特點，又體現著功利與裝飾美的依存和統一。”（註 12）雲南銅鼓所呈現出的工藝美術特質，也是從此功利與裝飾美的目的出發，其作為實用上的炊具，民族歌舞的樂器，到祭祀的禮器過程，都有不同的裝飾配合其用途，如石寨山古墓群出土不少有寫實性紋飾的銅鼓，其從炊具階段的粗糙無紋到紋飾寫實生動的樂器階段，並不改變其器用之目的，只是用途上功能的轉變，同時牽動銅鼓本身形制造型，以及紋飾內容的改變風格。故就其功能性而言，雲南銅鼓存在於

實用器物的使用範圍，但獨特地顯現出不同形制與裝飾的特質，故顯現其“器之大用”的多器用功能，以及“美之和諧”的審美形式之雙重功能，具有中國工藝美術中之獨特一格。

## 二·銅鼓美學價值

銅鼓由於本身獨特的造型及紋飾的裝飾，產生極富變化形式美，故對於建立銅鼓美學的理論，有學者唐文元先生，以西洋的黃金比例的原理原則，作銅鼓造型美學原理之研究（註 1 3）。屬於本文所研究的雲南型六大期銅鼓外，其加進了兩廣型的靈山型及北流型。為探究雲南型銅鼓的造型美學，我們自其研究得到幾項重點：

（一）“銅鼓雖然已從釜演變為鼓，但原始銅鼓的功能與釜仍未徹底分家，在造型上仍保留著釜突出“口”部的直觀美感，尚未達到作為鼓應突出面部的直觀效果。”（該文中頁 53）此說明銅鼓初期形制，以鼓足部份為最大，鼓面比例未能達到樂器鼓之要求，此情況發生在第一期鼓（倒釜形鼓）時。

（二）文中指出第二期鼓在比值上（鼓身高與足徑比值和通高與面徑之比例所得）合格率大幅度上升，文中提出第二期鼓仍舊保留著“一器多用”的功能特點。且說明於晉寧石寨山出土時的銅鼓，器內貯裝貝殼，而有作為貯貝器的作用之功能。到第二期鼓到晚期的比例才漸合於黃金比例。

（三）雲南第四期鼓晚期開始到第五期鼓才漸合於黃金比例規律，但在討論中，以第三期鼓的蛙飾突出鼓面，是視覺一種潛在的比例，而第六期鼓因其腰足

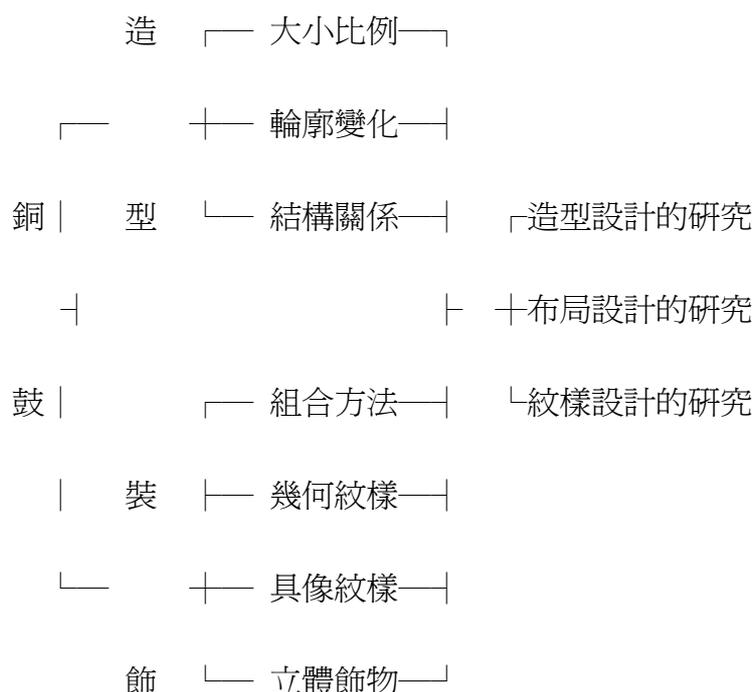
間無分界線，酷似直桶形，而且足徑特小，認為是美學中之變形（註文中頁 54）。

但該鼓在造型、紋飾、大小上皆達到至美的境界。

（四）該研究中指出銅鼓的創作者，自始至終皆運用比例原則，故而其發展情形，有著規律性，是從“低級到高級，從不規範到規範，從一般到典型的發展規律”。

從其研究的過程，是以量化數據為統計推演的依據，又從此量化的結果，作“質”的分析說明，有其參考之價值。

另外，有李偉卿先生對中國古代銅鼓的藝術造極精闢的研究，且提出極珍貴的藝術評價（註 1 4）。李偉卿先生提出必須以歷史學、考古學、審美學三者合一的角度，作有機的統一研究。並擬其研究之架構（註 1 5）：



文中對銅鼓的造型分爲三個階段討論，從成長期、繁衍期到衰落期，將其一定的發展規律，作出詳盡的分析比較，而在裝飾上，其將銅鼓的裝飾分作三期，即初期——裝飾的建立和發展，中期——銅鼓裝飾的變異，後期——銅鼓裝飾的衰落，將銅鼓的裝飾演變作了極詳盡分析，並對其所分銅鼓三型七式的類型作了極生動之描述。

“Ⅰ a：形制原始，裝飾樸實；江源濫觴，流風千古。”

“Ⅰ b：法度謹嚴，明快疏落；文質並茂，生氣蓬勃。”

“Ⅰ c：衣鉢雖存，濫竽充數；具體而微，聊堪過渡。”

“Ⅱ a：山重水復，推陳出新；另闢蹊徑，柳暗花明。”

“Ⅱ b：氣勢磅礴，雍容華貴；明朗單純，肅穆宏偉。”

“Ⅲ a：一枝獨秀，娟娟蛙鼓；空谷回音，團花魚鷺。”

“Ⅲ b：游旗雖擊，華風披靡；鳳去台空，往者已矣。”

其將銅鼓藝術發展的歷史自無到有，自簡而繁，自盛而衰的演變歷程，歸納出其獨特一套理論與原則，是研究銅鼓美學上極佳之作。雲南銅鼓起源於銅釜之形制，而青銅的製作是沿用陶器之形爲多，陶製品是人類最原始的實用器，因生活之需而作，也因人類文明之進步而有裝飾，自實用而至裝飾的過程，是任何器物之製作起源之初都共存的現象。雲南銅鼓以其實用性的器物之身，發展爲紋飾敘事之體，從現代藝術的原理原則去探尋其比例，愈後發展的情形，愈趨完美。從歷史學、考古學、美學的角度去解釋，又能體察其造型之美，故不論在科學與藝術學的角度上，或考古學、歷史學、美學的地位去衡量，皆具其獨樹一幟的

美學之原理原則。

以審美的角度去對待藝術品，是美感重於快感，客觀重於主觀，故而必須有一套美學的原理原則作為基礎。雲南古代民族在創製銅鼓之時，是以功利主義的觀點去營造適於實際使用的器物，亦絕非以西方的黃金比例之原則，做為各比例上的參考依據，審美雖重於客觀性，但對待原始藝術品之審度，心須考量原創者之主觀態度與製作技術。雲南銅鼓的製作法是以泥範製作方法。其製作的過程為：造型（定型）、翻範、刻印花紋。製備附件、焙燒、合範、預熱、澆注、修整、定音等幾道工作順序（註 16），極為繁瑣。從這一連貫性的複雜工作程序來看，銅鼓的製作應有其傳承關係，即類似中國傳統手工藝品的傳承方式，師徒相承，於傳承之間才有了累積的經驗，從此經驗而一代傳之一代。且其手續中不乏需要專業匠師之合作，諸如刻印花紋、合範、澆注、定音等。故銅鼓的技術與中國傳統書畫的創作之間，不能以同一套美學原理原則去對待。基於以上原則，我們應從中國古代傳統的工藝美術觀點的角度，去審視雲南銅鼓的美學原則。而其原則中應含有以下幾項條件：

（一）銅鼓審美的範疇，應建立在中國工藝美術的實用性基礎，及其技術性的科技背景。而審度的觀點應立於時代、民族、地域、文化、經濟、生活習俗等多重角度的整體結合。

（二）雲南銅鼓作為工藝美術的實用性價值，其具有多元多樣的功能，因而應較一般工藝美術的精神性超於實用性。

（三）雲南銅鼓以「中空、無底、平面、曲腰、四耳」的形制，及鼓身繪畫

性的紋飾。因而具有一般雕塑的藝術風格，且附加繪畫的藝術內涵。單一的取向評價皆造成缺憾，必須建立一套更完整的新審視尺度。

（四）從雲南銅鼓的紋飾背後，具有考古學、文化學、歷史學、科技學、民族學、工藝美學及繪畫美學的多重意義，必須搜集足夠代表的數量，從事併排、比較、解釋、分析的研究方法，始能適切地對其內容與形式內涵評價。

（五）雲南銅鼓發展歷程中，雖受中原漢文化之影響，但其風格應歸屬於其本土地域。中原的技術可以輸入雲南，影響製作之過程，但其結果所呈現之內涵，非雲南之外民族所能共享與體悟。

從雲南銅鼓本身的特殊製作背景和作品風格，實用與審美性的價值內涵範圍廣泛，除了從古籍所記載，考古所發掘，後人所歸納的結果之外，應考慮的因素尚多，如古代雲南的文化交流、經濟生活、政治背景及其本身的文化背景等大環境因素，另外如銅鼓的製造地、製造場、製造者、製造所屬，目前尚無法一一得到答案，學者將其歸入考古學、民族學、文化學、民俗學、藝術學等各項之研究，其結果紛歧仍多。故而對其實用與美學之價值，尚待進一步的研究成果之彙整，始能更切入其內涵。

今日我們所能體悟的，是對其價值的肯定。故臚列以上五項美學原則的條件，期待更多的研究成果之結合，深入其實質內涵，以審視其對美學之深層價值。

### 第三節 傳統與創新的時代性意義

雲南銅鼓自第一期以原始古樸的造型，開展銅鼓藝術文化之歷程，其歷程中有一定的變化規則。如同中國工藝美術的發展情況，其發展歷程亦受到歷史的侷限性和必然性之限制。侷限性是傳統的文化形式所造成的種種影響，必然性則受到材料、技術、文化背景之牽制。但也由於中國傳統文化受此二者影響，故能於各時代中有新時代的特色。而此特色一方面屬於前期文化的影響，另一方面則屬於新時代的創造。以此觀念來討論雲南銅鼓的時代性意義，則能往前回顧過去的文化遺產所留下的影響，往後則可規劃出更新的創作理念。但因傳統的文物有著不可再造，與不可替代的限制，故而討論此一問題，仍需進入古代之生活文化背景，立於當時某一個點，去觀照整個時代的意義，才能客觀地作出結論。

#### 一・傳統的繼承

原始民族觀照自然環境的形象，而造出擬似自然的器物、圖騰、岩畫、洞窟藝術，人類從既有的器物形象加以改造模擬，或擬自然，或寫意，或抽象，不論其後之演變情形如何，皆有受到前期同類型物之影響居多，雖今日考古學上發現有些從無文化淵源而地差遼遠的兩文化亦有非傳承因素的類似性，但人類取自自然環境的影響現象應普遍存在著。因而在原始社會中有不少擬似自然的器物，如良渚文化遺址出土一水鳥壺，整個形體為狹長橢圓形，三隻短小的腳於器身之下

，頭頸向前，有雙眼和鳥嘴，作捕食狀（註 1 7）。後代水壺普遍有細長頸狀的壺口，和容水的壺身，其身或圓球，或圓柱，或橢圓柱狀，皆可能觀察自然生態形象經過改變而來。至於其變化程度則隨各地文化背景生活習性不同而異。如雲南省於新石器時代的元謀大墩子遺址中，出土一件雞形陶壺（註 1 8），形態像半圓形的雞身，無足，無喙，有雞尾狀之翹起物，身上有圓柱狀乳釘，此非對自然界的觀照省察，則無法造出如此之器物。雲南銅鼓的前身由銅釜而來，而銅釜自陶釜演變，至於陶釜之前的造型為何？其可能像雲南民族所愛用造型，所作的碗、盤、杯、勺、瓢等盛物容器（註 1 9），而取其中某一器物類型改變而來。因此，我們肯定其傳承帶有模仿，又有創新。

由於銅鼓之前期模仿的物品之證明，目前只處於猜測階段（見本文第二章），至於自雲南第一期鼓到第六期鼓的傳承，亦有極明顯的軌跡。除了第六期鼓，因受文化變遷之影響與雲南前五期鼓有較大差異外（見本文第四章），第五期鼓的造型明顯的自第四期鼓改變而來，而在鼓面與胸之間無多大變化，紋飾內容亦取第四期的游旗形態，改變得更簡化疏略。而第四期承自第三期的大部份造型，後經消去蛙飾以及圖案化的紋飾。至於第三期所接受到第二期的造型，係自胸以下的腰、足部份，只是在胸上及鼓面上有了改變，而第二期鼓和第一期鼓之間的相似性在鼓之造型，差異性則在身上之紋飾為較明顯，因此，使六期鼓有上承的因素存在。而其改變是當時文化背景，或器物本身功能上的改觀或需求。

尤其雲南早期原始鼓，銅鼓與釜的功用上（如炊器）之脫離的時間，應比形制上改變的時間來得早，因古代民族先想到實用，才想到製作的問題，鼓釜不分

是極明顯的傳承關係，而雲南自第一期鼓到第六期之間的關係，是形制與紋飾的傳承和功能的轉移，故而“中空、無底、曲腰、平面、四耳”的銅鼓基本形制，始能長久地流傳。

## 二·時代的創造意義

鼓的名稱與功能在中原商周之時已有既定之格局，銅鼓在中原出土兩面銅質皮面鼓，上飾有商代的饗饗紋，與雲南的銅鼓在形制上與紋飾上完全不同，在既有的名稱和功能上，雲南銅鼓改變了既存的固定模式，故屬於其地域性的獨特產品。在整個青銅時代裡，中原發展時間早於雲南，而雲南獨特的民族族群和地理環境，故對中原文化所帶來的影響，明顯的在西漢以後，在此之前雲南已開始了其特殊的文化發展，且也發展不少與中原不同的青銅器物，如中原常見的三足器、四足鼎與雲南獨特的無足器有極明顯的差異，故在大環境裡，雲南獨樹一幟於中國文物世界之中。

就雲南本身的文化而言，固有的傳統文化，由於其地理環境和文化背景的獨特條件，故而保守性較高，如巫術的崇信、圖騰的祭拜、習俗節慶的流傳，都相延數千年或百年之久。但熱情且溫和的雲南多種民族皆能以傳統文化為基礎，而新創時代之產物。就其青銅器的鑄造技術而言，早期銅鼓所使用的方法是範模鑄造法，如萬家壩出土銅鼓，和地坑範鑄造法，如祥雲大波那銅棺墓，到戰國末至西漢有夯築範鑄造法，如晉寧石寨山和江川李家山古墓群出土的第二期銅鼓，之後有填範鑄造法，接套鑄造法，最後有失臘法的運用（註 20）。而產生西盟

地區佧族所使用具有蛙飾特色的“桶形鼓”。也由於工藝技術的更新改造而產生雲南銅鼓歷代各期紋飾的變化。基於以上所述之觀點，我們來探討雲南銅鼓的時代性意義，至少有幾項重要的發現，值得我們重視：

（一）銅鼓的原始起源問題，其來自銅釜的共用而轉型，有智慧的古代民族自銅錫的傳音效果，得到樂器的發明，也從樂器的使用而創造出各種花樣的舞蹈姿態。善歌樂舞是雲南自古以來民族的特性，其得自鼓樂的節奏和自然生態的揣摩，而創造出多姿多采的歌舞項目。故從銅釜的飲食性，躍為娛樂休閒性質的音樂性，是雲南古代民族從銅鼓中的創造新意。

（二）從銅鼓早期約春秋戰國時，平素無紋或簡單紋飾的古拙造型，到戰國後西漢中期左右，其紋飾的內容及形式不僅是一頁頁的繪畫般作品，同時寓意深遠，是古代民族生活中出海撈魚，載歌鼓舞，剽牛祭祀，磨鞞戲遊等實際情況的佳作，刻縷者以極生動寫實的筆觸，雕刻於鼓身之上，其不但是前期銅鼓所無，亦以銅鼓之數千年不毀之軀，作傳千古之事，實為當時匠師之巧作與創思。

（三）自第三期鼓的造型形式和紋飾風格，於秦漢之際有了新的改變，象徵雨神，被農業社會所崇祭的蛙飾躍然鼓面之上，與太陽紋的光芒作日月光輝之映照。而鼓身自胸部的橢圓形狀一變為半圓狀，如同高腳杯承接雨露之造型，亦當時創製者，因從第二期鼓的慣例中得到頓悟，也從生活實況中採擷精華，始可獨掀鼓鳴於世，合太陽光芒於天地之間，作陰陽調和之寓意，而其紋飾亦即繁縟有華麗之感，是改變第二期的自然寫實風格，獨創圖案抽象化之先機。

（四）魏晉至唐間雲南的經濟、政治、文化及民族等方面皆受到重大改革，

銅鼓文化從中心地區移至雲南邊陲地帶，其製作之時代背景受此變遷，使其製作技術頓失良匠，而使銅鼓於唐後風格趨於蕭散，其鼓蛙飾已失，腰彎形，紋飾極具圖案化。

（五）至五代時，雲南第六期鼓以獨特桶形造型，樹立銅鼓娟秀體型，和團花、魚、鳥紋之裝飾，為銅鼓發展歷史留下獨特一格。其造型為前五期之特異，而紋飾通體極具造型之變化。而尤其特殊者，是其鼓面之蹲蛙有三疊蛙者，分四組立於鼓面，極其特殊，且具造型之美。

因此，不論從現南銅鼓立於中國古代文化的立場，或其本身之變化，皆極具新時代變化風格，具時代創造之新意，而使雲南銅鼓一脈相傳之歷史淵源有多樣化的轉變，和新時代的創造意義。

## 第四節 歷史文化的地位

凡藝術產生於時代之流變中，必須具有獨特之風格、審美的價值、時代的創造意義，始能於人類歷史上定位，文化上立千秋萬世之名。以上的分析中，雲南銅鼓以其極原始性與獨特性的地域風格，獨立「中空、無底、平面、曲腰、四耳」之造型。而後發展出極具實用與審美價值的藝術品，而在發展的歷程有其發展的完整階段，自草創而成熟，自成熟而衰落，又於衰落之中興起的完整歷程淵源，故能獨成一型而具文化歷史意義，加以其每一歷程皆有其時代性的風格，於風格中又獨倡一局，使銅鼓文化藝術生生不息而綿延流長，更重要的是在各時代的創新經驗，累積至今，已成一獨特且完整的文化類型，且可立於中國工藝史之一支。

### 一·獨特民族審美意識

雲南以多種少數民族之獨特民族文化背景，故表現在藝術上的成果，與中原文化有極大差異性，而由此差異性更凸顯其文化之特色。由於雲南地處中國西南之地理位置，群山環繞，使其與對外之交通，產生極大阻礙。故使得這土地上的民族，各自保有傳統遺留文化精髓，而各自展現出不同的文化特色。也由於此民族之多數，各地民風異俗，各顯特色，故而產生於習俗、宗教信仰所呈現上的情況，極其特異。從銅鼓上極具寫實的紋飾圖案，都隱藏著某種特殊的意義與形式。其與雲南民族的獨特審美觀不無關聯。而其表現在審美的特徵上是多元性、功

利性、融合性、集體性四者(註21)。多元性代表多種民族的審美風格與逸趣，如彝族喜愛黑色和紅色，是具有莊重且熱情性格的民族，傣族以白色、綠色為好，其民族以活潑和瀟灑為特性。而功利性則表現出各民族以實利價值為出發點，甚至雲南紋身之習性，亦為一種虛幻的功利主義，《漢書·地理志》上曰：“文身像龍子”(註22)，是為避蛟龍之害，且為美之利益著想。而融合性則處於多種文化環境中，為求適應環境的趨力使然。集體性則表現其載歌載舞的群體活動之上，使審美趣味成為群眾共享之概念。由於此多元性、功利性、融合性與集體性成為其具獨特之審美觀。而銅鼓文化，亦成為此種民族的獨特審度趣味，營造成雲南型的特殊風格。

## 二·青銅製作技術與內涵

從青銅科技的歷史，或其青銅所呈現的文化內涵，都呈現出雲南獨特的地域性風格，張增祺先生對雲南滇池區域的青銅文化內涵的研究中，指出幾個重點(註23)，擇要敘述如下：

(一)雲南自古便有土著的居民及其文化，由於本身特殊的地理環境和自然條件中，故成為多民族文化之匯集地。

(二)其中有外來民族文化，包括北方游牧民族與草原文化，又有西亞和東南亞的青銅文化，以及中原地區之漢文化交相融合，但仍以本土文化為主體。

(三)雲南因地處多國之交界，歷經各民族文化的融合，宋元時期已形成目前之民族體系。

(四) 雲南漢族多於其他民族，大致從明代中期以後才開始。於此之前，漢族亦為少數民族之一支。

由於以上原因，使雲南的青銅科技文化自各民族間交融而流傳，但本體性的文化基礎，仍為雲南民族所有。關於青銅器製作原料，蔣廷瑜先生曾引古籍記載說明：“《漢書·地理誌》記載：“益州邵愈元、懷山出銅，律高、西石空山出錫，賁古北采山出錫，南鳥山出錫，來唯、從獨山出銅”。愈元即今雲南澄江、江川、玉溪，律高即今雲南通海、河西，賁古即今雲南箇舊、蒙自、峨山，來唯在滇越邊境，這是西漢時代的情況，到東漢，屬今雲南昭通的朱提，堂狼兩郡製造的銅器也很著名。”（註24）

由此可知，雲南自古便擁有銅鼓的材料來源，且有青銅的製造技術。蔣廷瑜並從一般青銅器製作工藝流程討論了有關銅鼓製作之過程，歸納其情形大約是兩大工作順序，先是造型製模，次而翻範，兩大過程後是合範、調音等多種手續（註25），此種方法應是“泥範製作法”，其過程極繁瑣，必須要有高超熟練技巧。

另外尚在雲南出現“失臘法”是以蜂臘為材料而做範芯、臘模、製外範、化臘、澆注等手續（註26）。在雲南銅鼓的製作技法上以“泥範製作法”為多，如第一到第五期皆是，而失臘法運用於蛙飾（如第三期鼓）以及第六期鼓為多。由於雲南民族對青銅製作技法早在西漢時代，就受到四川的影響，尤其以昭通地區出現最多，如朱提（昭通）、堂狼（於朱提附近之山名）銅洗，和一些器物如洗、盤、釜等（註27）。表示出雲南與鄰近文化之交融，以及有製造青銅的豐富經驗，故而產生石寨山古墓群中多種動物雕像的銅扣飾，和桶狀的第六期鼓，

尤其是第三期及第六期鼓面上之蹲蛙，非使用失臘法，則難致其功。

從以上討論，雲南地區的先民，創造了深具地方特色的青銅文化，而由其累積的經驗和技術，而製造了歷代各青銅文化的獨特性。而由此文化交流的觀點，雲南受到鄰近國之文化傳承和影響，卻不改其原有之特質，故屬於雲南民族文化本體。故而雲南銅鼓文化是工藝技術上，接受其民族審視後的客觀美學，而此各種民族文化的意識，產生銅鼓多樣化的形制，以及各自獨特的紋飾內容，故而銅鼓的製作技術，雖受外來文化之影響，但都能以保守的態度，獨守滇民族文化之舊有經驗，另創新觀念。而其民族的文化內涵，同樣是本身的多種文化交流，而後漸趨於雲南民族集中性和獨特性。故顯其文化內涵具多樣化、交流化等多種異格，但成熟的青銅製作技術和獨特的民族文化內涵。

### 三・完整的發展歷程

從雲南銅鼓第一至第六期紋飾與形制的演變軌跡，以及其發展時間上的銜接，有其歷史的改變風格與接替的延續條件，故而足以構成其極完整的發展歷程。

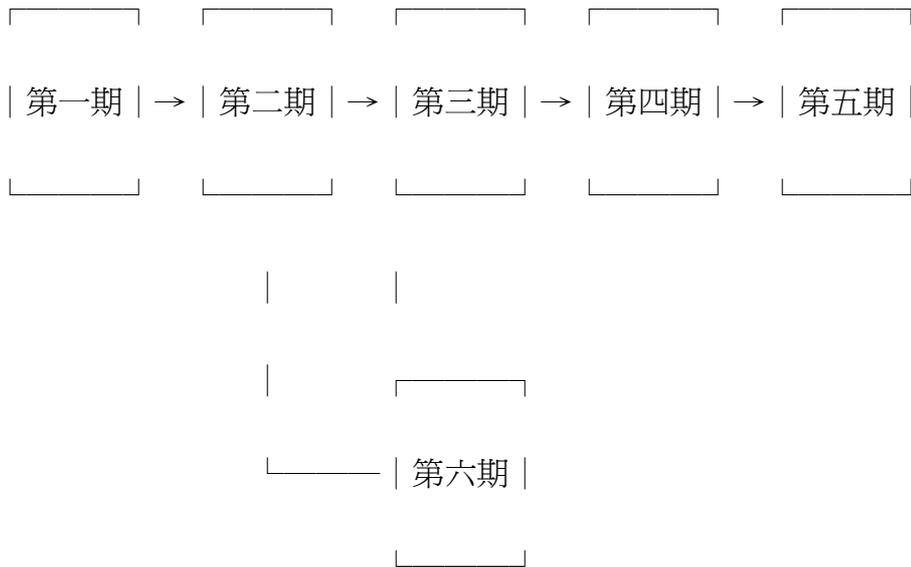
在本文第四章已將各期銅鼓分爲六大期，此六期中有其極密切的相關性，也有時代的接續性，且在各期中有其獨特的風格，故有其繼續性與系統性，足以構成其文化歷史上之意義。

#### (一) 各期演變關係圖

雲南銅鼓自第一期早期楚・大M1: 11 號鼓的簡單古樸形制到楚雄萬家壩M1: 12 號鼓之間，代表了第一期之範圍，由於在萬家壩古墓群中出土的銅釜與銅

鼓只有極小的差異，加以早期銅鼓內壁紋飾，外壁熏黑的情況來看，具有與銅釜並存共用的功能，故以第一期鼓的特徵，命名為“倒釜形”鼓。而自曲靖八塔台出土的M1:1 另開一擬寫實裝飾的四足爬蟲類於鼓面，揭示第二期鼓之發展先機，在晉寧石寨山及江川李家山古墓群中所發掘的銅鼓，皆有寫實的紋飾和幾何形的裝飾紋樣，發展出雲南銅鼓寫實階段之高峰，因而命名之為“寫實鼓”。當石寨山出土一面M10:3 號鼓，首見四隻蛙飾躍於鼓面之上，而鼓胸自此剖成半圓球體，開始了第三期“半胸蛙鼓”之發展空間，而其紋飾特徵在於繁褥且重裝飾。第四期鼓開始於官渡鼓，其造型在腰間有重大變化，即胸腰之間有了收縮痕跡，沒有明顯分界線，故稱之為“變腰鼓”。主要紋飾以游旗紋為主，而其紋飾形式走向圖案化，到了漢文化影響之下，產生了鼓面出現漢字銘文作紀年之用，造型與第四期相似，只在鼓身之胸、腰、足間變為較柔和之曲線，此為第五期銘文鼓，而第六期鼓鼓面蛙飾成纍蹲狀，接續著第三期之蛙飾，但造型上與任何鼓皆有極大之差異。

就其六個時期鼓的演變規跡，可以排列成一相關圖，如下（註28）：



## 二・各期時代接續性

從本文第三、四章探討出土銅鼓類型時，對各期銅鼓的時代有些分析，大概都經過碳十四的科學檢測，或以出土墓中之同期物為證，所作的各期時間推測，其中或有時差性，未能趨近於事實，但為求在分析上更清楚，只能作概算式的列出其發展的時間，以作說明上之依據。

（倒釜形）

第一期——春秋早期到戰國年間，約三、四百年間。

（寫實鼓）

第二期——戰國末到東漢初，約五百年間。

（半胸腰鼓）

第三期——西漢中期到隋唐，約一千年左右。

（變腰鼓）

第四期——唐到宋，約六百年左右。

（銘文鼓）

第五期——南宋末到清朝，約八百年。

（桶形鼓）

第六期——五代至清，流行年間約一千二百多年。

從其時間表，顯示出各階段銅鼓的接續性，有時間上繼續或重複之情況。故從春秋早期至清代，約二千多年之歷史，在浩瀚的巨流中，各期以特定時間，連接成時間的前後順序，表明雲南銅鼓發展的歷代時間表。

### 三·各期銅鼓造型風格

從雲南銅鼓六大類的銅鼓身上，我們可從第一期的古樸造紋，平素無紋的基礎型鼓，到第二期的寫實紋飾圖案，鼓身趨向平和穩定，第三期時特別注意到其身上胸的變化為半圓球形，或蛙飾出現於鼓面。當蛙飾留痕，不留腳的第四期具有圖案抽象的紋飾，如游旗紋。第五期受漢代文化影響較大，故鼓面出現漢字銘文，而紋飾更形簡略，是為第五期鼓。到唐、五代之間出現的桶形鼓，以其娟秀輕盈之曼妙舞姿，身飾魚、鳥、動物、團文、四瓣花卉等小巧裝飾紋樣，極具精緻和飄逸，故簡單而論雲南銅鼓從第一期鼓到第六期鼓各個發展階段成一定的軌跡行進著，大概是從少到多，從簡到繁，從古拙到輕盈等漸進之改變歷程，亦由於此，始能構成雲南銅鼓所立於文化歷史之地位。

## 附註

1. 引李偉卿於“關於銅鼓起源的若干問題”，載於《雲南青銅文化論集》，3/1991年，頁 493。
2. 易學鍾，“銅鼓從部落鼓到王鼓直到私家禮樂的變遷”，載於《雲南青銅文化論集》，3/1991年，頁 465～475。
3. 見本文第三章第三節部份，銅鼓的功能性問題，其作為對有功人員之賞賜品以及可作向中央王朝進獻之貢品。
4. 中國古代銅鼓研究會編，《中國古代銅鼓》，10/1988年，頁 143，文中引南風之《銅鼓考》中之文字。
5. 同上註 4，頁 213，該書中第八章“古代銅鼓的鑄造工藝”一文，所探究雲南銅鼓之情形。
6. 王大道，《雲南銅鼓》，昆明：雲南教育出版社，8/1986年，頁 55。
7. 張曉凌，“中國原始藝術精神”，重慶出版社，11/1992年，頁 253～271。
8. 同註 7，頁 29。
9. 潘魯生，《中國民間美術工藝學》，江蘇美術出版社，7/1992年，頁 3。
10. 黃德榮，“西漢以前的雲南烹飪”，《雲南青銅文化論集》，昆明：雲南人民出版社，3/1991年，頁 138～142。
11. 同註 10，頁 140～141。
12. 徐康寧，“雲南民族實用器物的造型與裝飾”，《雲南省博物館學術論文集》，

昆明：雲南人民出版社，9/1989年，頁374～382。

13. 唐文元，“用黃金比律試探銅鼓造型的美學原理”，《中國銅鼓研究會第二次學術討論會論文集》，北京：文物出版社，1986年，頁47～55，其針對中國古代銅鼓八種類型之銅鼓加以研究，此八種類型是除了雲南型的六種類型之外，增加了兩廣的北流型和靈山型。

14. 李偉卿，“銅鼓的美學—關於中國古代銅鼓的藝術評價”，《雲南青銅文化論集》，昆明：雲南人民出版社，3/1991年，頁527～547。

15. 同上註14，頁528。

16. 同註6，頁44～55。

17. 同註7，頁101，書中所提之資料。

18. 雲南省博物館，“元謀大墩子新石器時代遺址”，《考古學報》，1977年，1期。

19. 同註12，頁374。

20. 張增祺，“雲南青銅文化研究”，《雲南青銅文化論集》，3/1991年，頁26～31。

21. 張文勛主編，《滇文化與民族審美》，昆明：雲南大學出版社，6/1992年，頁9～11。

22. 同註21，張文勛引顏師古之注解。

23. 張增祺，“滇池區域青銅文化內涵分析”，《雲南青銅文化論集》，3/1991年，頁68～88。

24. 蔣廷瑜，《銅鼓》，人民出版社，6/1985年，頁83。
25. 同註24，頁87。
26. 中國古代銅鼓研究會編，《中國古代銅鼓》，北京：文物出版社，10/1988年，頁226～227。
27. 孫太初，“朱提堂狼銅洗考”，《雲南省博物館學術論文集》，雲南人民出版社，9/1989年，頁166～174，朱提為縣名，堂狼為山名，朱提縣即今昭通，而堂狼山又可稱朱提山，位朱提縣西南，洗是圓盆狀盛水器。
28. 本圖參考了《中國古代銅鼓》一書，而經過改變為本文所列出之表，同註26，頁109。\_

## 第七章 結論與建議

### 前言

中國古代銅鼓的體系，涵蓋了滇系（雲南），桂系（貴州），粵系（廣東，廣西）等範疇。由於自古以來，不論在圖卷或典籍文獻之記載資料，或銅鼓所流傳的使用地區之民族口中；都隱藏著極神秘的傳說和獨特意義。但現代學者有感於古籍之不足，與傳說之不可靠；且由於現代科技之文明，考古知識之發展；以及新出土的銅鼓實物之陸續出現，使銅鼓的研究陷於更深層及複雜的地步。故而更多學者以更新進的輔助科技材料，和科學的方法；對有明確的出土地點之銅鼓，從事較客觀的研究分析，使得現代銅鼓的研究，從文獻記載資料舊緒的研究方法上脫穎而出。

本論文之研究，不論在研究對象（範圍），研究目的，研究方法等，皆有其一定的內容與界限。由於雲南古代銅鼓的研究專著，或獨立的滇系銅鼓之研究文獻有限，而本研究與其所設定的研究範圍，亦有所相關。而本文從雲南銅鼓的起源、發展、傳播等相關問題入手；對於雲南銅鼓，這少數民族所使用的重器之起源問題，我們從古籍的記載、出土物的實證、科學的檢測、使用的情形、或紋飾造形的型態等方向著手。

目前所發表的研究文獻中，學者以陶釜演變銅釜，而後再從銅釜發展為銅鼓者為多。由於，我們從楚雄萬家壩古墓的出土中，得到早期銅鼓之形狀類似銅釜，且有煙碳的痕跡（註1）。經科學檢測，以及其墓葬出土物的共存情況，加以透過類型學的研究，等等因素之考據，故對於起源之問題，漸漸能建立共同觀點。

所以目前所能發現的資料顯示：從出土物之實證，銅鼓的起源地；可能是在雲南，但仍需等待考古發掘，對有關古代銅鼓的製作地遺址的証實；或更早期的銅鼓之出土物來加以論証。至於其製作年代，以具有原始型的萬家壩銅鼓為標準，斷定為春秋時代中晚期。至於銅鼓的傳播與發展，目前學者都以不同地區、不同的紋飾、造型等方面去探討。在本文第二章所探討的起源與發展問題中，以目前所得之古籍文獻，科學化發掘出土的實物，以及學者專家的考古研究成果，依據所得資料，歸納出自己的觀點，作為銅鼓的起源和傳播的研究參考。

古代銅鼓以其獨特的形制，在古代器物藝術之中，獨顯其造型紋飾之美。對於其問題，我們必須從考古學、文化人類學、民俗學、器物學、美學等方面的綜合研判，才能有更客觀的比較和較接近事實的論點。

因其主體的基礎點在於古代民族人類，以及各時代的生活環境、文化、習俗、宗教觀及生命觀，故對人類這主體所衍生的思想和行為，必然是作為研究銅鼓內容上另一種參考價值。而對於銅鼓起源和傳播的歸納，本文從幾方面去探討：

（一）銅鼓的發展傳播背景，本文從古代民族整體的有機行為中去探索。如歷史古籍上記載古代民族的活動，遷徙和生活習性，掌握古代銅鼓初創的意義和功能。由於嵩、昆明族的迫害，使靡莫族的人民自西向東擴展，而靡莫人帶著銅鼓遷移的可能性（註2）。故而“自西向東”的傳播路線是值得確信的。但其整個路線不應是單線型的，從參考目前可得的資料，而應是在一基點發展後，由點連成一線，再由一直連成面，故“自西向東”非“線”性動勢，而是“面”的推展，

面的構成是當中族屬的移動，帶動銅鼓的移轉改變而形成。

(二)銅鼓傳播的路線由於是“自西向東”的方向，而其基點應設定在雲南楚雄，由楚雄經祥雲、賓川到永勝之間為一基線，是一個傳播的開端（註3）。而雲南銅鼓之向東向南、向東北、向西各地傳遞發展的趨勢，應可能自此基線的推移，如同各民族的遷移情勢一般，是緩慢而逐漸改變的。各地出土的銅鼓證明，以及民族史的研究中，我們發現到銅鼓由楚雄地區的製作後，經由民族遷徙後，到新地區的文化薰陶，或由另一民族的本身審美意識，使銅鼓的造型、紋飾有極不同的改變，其結果是由於新地區的文化，新民族的改良使然。

(三)從出土銅鼓的比較分析，來看銅鼓的發展傳播情形，是近代學者較科學化的研究。從有限的出土銅鼓為點，再從各地出土的銅鼓點而再相接成線，由線之相連成為面的這種結論下，我們仍不摒除所謂“文化跳級”（註4）的可能性。而此所謂“文化跳級”極可能就是銅鼓傳播線，但卻無法在線上找到另一個點的補充。民俗學家以田野觀察法去瞭解原始人類的行為和習俗，對許多可能的結論，尚無法找到足夠的證據之時，便必須返回原點重新探索。故對銅鼓的起源和傳播的問題我們深入銅鼓的造型、紋飾、工藝技術和各民族審美意識的瞭解，而提出更進一步的論點。

而研究雲南古代銅鼓，另外尚有許多疑點待觀察和統計。如銅鼓的用途，和目前雲南所發現的出土資料，以及歷代所發現的；都是我們研究雲南銅鼓所不可

忽視的。故本文第三章對雲南古代銅鼓的發現和用途，歸納了目前雲南省境內銅鼓的分布情形，以及希望從古籍記載的資料，和歷代學者的研究文獻之分析，以及考古學的解釋方法。對出土物的分析排比後，運用科學化的歸納整理方法，對古代民族使用銅鼓的情形，做深入之研究。而從目前在雲南省所得到的銅鼓，不論是歷代發現或出土銅鼓，作了簡略的統計及解釋。

從銅鼓的用途而言，古籍上記載是一種樂器，又有記載顯示出其與軍事有關的戰鼓（軍鼓）。而從古代墓葬的考古發現，銅鼓除了成爲“行軍集會，和家娛樂”的作用外，同時和民族的宗教信仰，祭典儀式和貯藏財貨等功用也時有所聞。從精神意識層面而論，它又作爲古代南方貴族手中的重器，與古代民族社會生活中的巫術信奉，和階級制度上有密切的關係，也成爲貴族權力的象徵。故其不僅可用以“集眾”，又可用於“戰陣”。在一般民眾的喪葬活動，娛樂助興，或炊爨或貯存財貨等等，都與其生活息息相關。

《樂記》上說：“君子聽鼓鼙之聲，則思收歸之臣。”乃說明在古代禮樂制度之中，掌握鼓和其他樂器是貴族階級的象徵。而其象徵著貴族的集眾、統治之權威勢力。古代貴族透過銅鼓的傳承代表權勢的繼承。銅鼓的獲取，也代表戰鬥有功者之賞賜品，及向中央王朝進獻的貢品。因此，擁有銅鼓者的貴族，便擁有祭祀、集合民眾、發號施令的主導權。如《太平御覽》引晉裴淵《廣州記》所云：“俚僚貴銅鼓，……風俗好殺，多構仇怨。欲相攻擊，鳴此鼓集眾，到者如雲。有是鼓者，極爲豪強。”即是此意。因此，古代銅鼓顯示出擁有者爲群眾所服的權勢，故使鼓價不凡，上鼓可易牛千頭，是故得鼓二、三面即可稱王。藏二、

三百面者，則可雄視一方，可見當時銅鼓所產生的意義非凡，深得趨炎附勢的貴族王公之喜愛。

從雲南地區發掘的古墓群中，有關銅鼓作為權威與財富的例證，相當的多。這也是銅鼓自實用階段“鼓形釜”到與罇于，編鐘等樂器演奏後的另一種象徵性意義之擴大。銅鼓不僅作為祭祀用的法器、禮器，同時被貴族階級作為號令群眾，主持祭祀的重器，這一些問題除了在古代文獻資料可佐證外，我們更能從出土的銅鼓墓坑，銅鼓形貯貝器，及器蓋上的雕像場景的分析証實。

如從雲南地區古代墓群出土銅鼓的情形中，除了在銅鼓作為實用器功能，同時我們得到“銅鼓大都出自族大墓之中”的結論。在古代，象徵貴族的厚葬風俗中，銅鼓陪葬的事實。另一方面，我們深入瞭解萬家壩古墓群的大墓，一般長 5，寬 3，深 5 公尺以上，均有大型木棺，隨葬器物極其豐富，以楚雄萬家壩 23 號墓的陪葬物當中，便有銅鼓 4 面，而一般小墓則無任何葬具。少數墓內之隨葬物僅一、二件，此為相當明顯的情形（註 5）。

且學者都認為當時社會中，出現了貧富等級之差別現象。因為從墓葬所發現的情形，各墓所現發有著不同的經濟條件和社會地位，因此，顯然已經出現貧富分化和貴賤等級之別。

有關貴族以銅鼓作陪葬品的現象，除了風俗上的一種迷信觀念，希望將生前的財富權貴帶得死者，同時也象徵死者生前所擁有之社會地位，在喪葬儀式中一種權勢示眾的作法。故將死者的權威繼承權，藉著由儀式活動進行中，傳遞了權勢移轉之作用。而此情形只有具備擁有權勢及財富的貴族才有可能，一般奴隸或

平民則無法舉行。

另外從出土的貯貝器上所雕刻的圖像來看，除了從銅鼓作為陪葬的儀式，且具有權威性的象徵意義。因為從雲南晉寧石寨山、江川李家山古墓群中，出土很多銅鼓形貯貝器，和與銅鼓相關的貯貝器物，都提供了很珍貴的資料。同時學者針對這些圖像資料，作過極其重要的研究。但圖像中所代表的意義如何？雖未有一致性的結論，但是與當時（西漢）的祭祀、進貢、戰鬥和社會生活習性都有莫大的關係。

如同江川李家山出土不少的銅鼓柄形器，以銅鼓縮小形器附於銅器之柄端，其應為當時的用具，而非陪葬用之明器。可見當時銅鼓已普遍於貴族所使用的器物上。如銅鼓柄形器，和一些貯放貝幣的鼓形器等，可証實銅鼓和鼓形器出自貴族的大墓，代表貴族在當時所享有的權貴之外，在眾多的鼓形器物產生的當時，也證明當時社會經濟的進步，和生活上經濟水準的提昇（註6）。

另外從貯貝器的納貢場面來看：晉寧石寨山 13 號墓有一件由兩個銅鼓改制的貯貝器，器蓋上有銅鑄之立體人物，牛和馬共 21 個。而貯貝器的這些人物按其髮形，服飾可分為七組，每一組前一至二人均盛裝佩劍，想必為頭人或酋長之類（註7）。

而有關戰鬥事實的記載，則可從晉石寨山 6 號墓出土的一件“戰爭場面貯貝器”器蓋上所雕鑄之人物 22 個，馬 5 匹，其人物分兩種。一種為“椎髻”的滇民族，另一種為“辮髮”的昆明人，應是記錄昆明人，披頭戴盔貫甲的主將，騎著大馬，領著執盾矛的步兵，衝鋒陷陣擊潰滇西昆明人的歷史描述。故而將此

圖像鑄於雙鼓形的貯貝器上，永存榮耀和顯示戰威。

且從另一件貯貝器上的圖像，即晉寧石寨山 1 號墓出土的“殺人祭祀鼓形貯貝器”該器蓋上因有人物五十一個，豬犬各一，中立一圓柱，上繞二蛇，柱頂立一虎。一婦出現於其中主持祭儀，而人犯雙臂反綁於一牌上，柱前一人，左足鎖枷。一人跪地，雙臂反綁，均為裸體，此三人應為祭祀之犧牲品。而祭儀之中含有關於農業社會儀式。如“孕育”，“播種”，“收穫”等所舉行隆重的典禮，以保證禾稼的生長。

而且在石寨山 12 號墓中出土一件“殺人祭銅柱場面蓋虎耳細腰銅貯貝器”（M12: 26）是墓群中最複雜難懂的重要的器物。在一個直徑不到 35 分分的圓蓋平面上，雕鑄人物一百二十餘人，場面浩大，有屋宇、銅鼓銅柱、牲畜、猛獸等圖像，場景中仍能發現到女祭師為主祭者。高聳的屋宇，屋脊兩楣交叉處飾以銅鼓形大釘，至下平台四周無壁和欄杆，有平台。平台左右兩邊各置銅鼓六面，後邊放置銅鼓四面，合十六面銅鼓，場景之平地有兩面大銅鼓，一銅柱，此為巫術儀式之特徵。

因此，從諸項出土發掘的出土情形和文物圖像的探討之後，銅鼓在中國西南方民族的重要性顯而易見。自雲南省所出土的文物中可證實：銅鼓作為當時貴族的權威，和財富之象徵意義甚大。故而貴族用之以貯存貨幣，以及多種銅鼓柄形銅器，使用於權勢的象徵。故從整體而言，銅鼓所象徵權威性，財富和尊貴及榮耀的意義。

同時，我們也從古代民族的生活實況中，分析銅鼓透露出階級社會中的貧富

貴賤之地位，在墓葬的陪葬品，給予我們對當時社會的瞭解。而文獻資料指出唐宋以後，由於受到統治階級權力的分化，使銅鼓漸淪為貴族以外的民眾所擁有，但仍受到保藏與運用。為了求進一步探討這方面的問題，我們從各民族學家、人類學家對各使用銅鼓民族的調查調料中，我們更得到更可靠的佐證事實。

如在雲南地區的少數民族，直到近代，銅鼓仍具有號召群眾之作用。”集議軍警，公益一切事件，亦以撞擊銅鼓為唯一號召之方”，說明了銅鼓以其尊貴之軀，在僻靜之村寨中，作通告群眾集會等事，也代表銅鼓權威式的象徵力，即可以此作為號召群眾之作用。

尤其，在雲南佤族居住的閉塞山林，因未得新時文化影響，故而至今仍承傳了古代習俗。如砍牛尾，獵頭祭祀的儀式也有所發現。

因此關於銅鼓所代表樂器之功能外，在古代民族的製作和使用上應不僅如此，尤其代表著祭祀、實用，以及本章節所探討的權威性之象徵。由於雲南省少數民族眾多，達 25 個（含漢族 26 個），各族有不同之習俗之禁忌，從事民族調查工作不易，所得資料亦有限，故僅以所搜集而得之現況資料，經分析歸納後，略作說明。

在第四章中探討有關雲南古代銅鼓的造型風格，從雲南銅鼓這支屬滇桂系的範圍中，界定時間大約在春秋中期到清代，地點大約在雲南中西部楚雄附近開始。形制古樸，紋飾簡單的早期鼓，開一系列的追蹤與證實，針對各出土墓穴出土物，考察民族學、歷史學以及科學的分析歸納，對其形制、紋飾和斷代上的問題，完全理解後，才對雲南銅鼓的形制做成分類。因各人所立角度不同，故探討

了自 1902 年奧地利學者黑格爾所立下銅鼓四式的分類法，歷經各地不同時間裡，學者所探察的結果，所產生的各種分類法，作一詳細之分析研究。且依各家所提的各種分類方法，一一作檢驗，期以尋求較客觀性，以及科學性的分類方式，為本研究中心——雲南銅鼓之類型做客觀性的分類。其次，經由第一節的分析結果，重新審視雲南地區所出土或傳世的銅鼓，清理出一條明朗的分類原則。並針對自己的分析結果，排列出雲南銅鼓各地區的造型特色，以及不同時間裡所延續或轉變的造型之風格，做為瞭解雲南古代文化發展內涵之參考。

故在本文之研究中，有幾項原則與方法。其原則，則是對歷年來學者所研究的銅鼓類型，及其分類方法，詳細做了分析，再以客觀的態度做為結論。而在雲南銅鼓的分類斷代中，只歸納學者研究的內容與方法，尊重其分類方式，而盡量不加以評判優劣。且只針對本文所研究的雲南型銅鼓之範疇以內，不涉及整個中國地區所有的各類型銅鼓，故屬於地域性的研究，以求此研究重點之精確客觀。最後，在地域性造型風格演變的研析中，儘量以可靠的出土銅鼓和可確信的斷代結果，分析在雲南地區各種類型分布的情形，以及各地區、各時代、各種類型標準器的參酌，分析出各期鼓的造形特徵，以及在演變中尋求其變化之規律，作為銅鼓研究上一點心得，再從銅鼓藝術成就上，觀察各地區，各時代所展現不同風格的演變情形，從銅鼓藝術上所衍生的造型美學原則，有了一些比較。

至於在方法上，則採取科學研究方法上的併排、比較、研究分析，以及歸納的方式。尊重各家學者所提之分類意見，經客觀的排列，和謹慎的分析比較，確實遵守考古學、民族學、科學等範疇之學術性，以求雲南銅鼓在類型上的確切地

位。

而有關地域性造型風格的演變研究上，則針對各地可靠及可見到的銅鼓形制，和紋飾的相關關係等內容，從併排與比較當中，試著探究出雲南銅鼓造型上風格的演變情形，並客觀的以多種證物之舉證，對於雲南銅鼓古代的藝術內涵和文化精髓，有所分析。

研究中並總結雲南型銅鼓之造型特徵，以及各分期之間的演變情形，從其一定的沿襲規則和風格變化，了解各時代的文化背景，及工藝技術興衰狀況，比較各期銅鼓造型上不同的風格趣味，研究中提出的結果顯示，可歸納幾項重點加以敘述：

(一) 雲南型銅鼓，基於其本土地域性的特殊風格關係，簡略地分為六期，第一期約發生在春秋初期到戰國時代，該期銅鼓造形如同古代倒置之銅釜，故名之為“倒銅釜形”。第二期約在戰國中期或更早到東漢初，因其鼓身之紋飾以寫實生動為奇，而造型沿自第一期略加改變而已，故取紋飾造型之特徵而名之為“寫實期”。第三期應在西漢中期到隋、唐之際，銅鼓之特徵表現在鼓面出現蛙飾，且鼓胸出現半剖圓形，故名之為“半胸蛙鼓”。第四期約在唐、宋之間出現的銅鼓，其造型變化在腰間的移動，且明顯的出現一道凸陵，故名之為“變腰鼓”。第五期之發生時間，約在南宋以後到清末，此期鼓因以鼓面出現漢字銘文，鼓身又常見漢式圖案，故名之為“銘文鼓”。第六期可追溯到唐以後到近代，流傳在雲南西盟自治品，鼓型特殊呈直桶狀，故名之為“直桶形”。

(二) 雲南型銅鼓的造型變化，就統計的數字上，可從其平均值略窺其變化情

形。如在鼓身的大小，以第三期的“半胸蛙鼓”為最大，而以第一期之“倒銅釜形鼓”為最小。而面徑的變化也以第三期為最大，而第一期為最小。足徑的變化則以第三期為最大，而第六期之“桶形鼓”為最小。胸徑以第三期鼓為最，而第六期鼓為最小。腰徑以第三期鼓為最大，而以第二期鼓“寫實鼓”為最小，第六期鼓次之。由此可觀察出各期的鼓身變化情形。但平均而論，鼓面漸增，而腰漸減。

(三) 自第一期開始奠定了雲南型鼓“中空、圓底、曲腰、四耳”之基本造形。而自第三期出現蛙飾於鼓面，第六期也重覆出現。

(四) 鼓面上太陽紋和鼓身上的紋飾變化，隨各期鼓之造型而各異，如粗獷的第一期，只見古樸的簡單紋飾，而第六期的“直桶形鼓”以其娟秀之身，雕以精密重覆的圖案。顯見雲南銅鼓之造形紋飾變化規律，是由簡單而複雜，由古拙而至娟秀。

(五) 雲南銅鼓的發展情形是由原始而發展，由成熟而衰退，又由衰退復甦，且受到社會政治、文化背景之影響所致。

(六) 各期銅鼓造形的變化有前後的相關性，且在各期的分段中，常有前後重疊之情形發生，顯示文化藝術的改革與創新，常受到前代文化遺產之影響。

而在雲南銅鼓的紋飾研究上，則從其本身紋飾造型之美感，及獨特的演變風格，當作是屬於古代工藝美術之一環。尤其，銅鼓身上的紋飾圖象，不僅是記載了當時各民族生活的實際情況，同時，也存在古代各民族生活上、習俗、宗教信仰及文化內涵等特殊涵義。因此，對銅鼓身上的紋飾圖案的探討研究，除了能對

古民族生活的歷史背景，作文化歷史上的研究分析之外；亦由研究各地民族的美感意識和內涵歸納出一些特性。

從雲南銅鼓的六個分期之演變，欲探討其造型風格時，對雲南型鼓各期的紋飾內容和形式，有所分析，且深入的探討了一些問題。而在研究的過程中，除了對各期鼓的內容和紋飾意義，作深層的探究瞭解之外，同時也儘量以較科學的方法，排比出各期代表性紋飾的演變風格

且提出研究的原則

一・基於文獻的記載與考古學的印證

二・運用藝術原理，剖析其造型

三・以歷史演進的軌跡，作研究分析的追蹤方向

四・堅持讓“物自說”的科學實物論證法

五・考量研究之目的，設定範圍

六・銅鼓物證上的紋飾內容之研究，除了對“量”上之搜證，也求取的“質”的分析，使紋飾的內涵，更貼近於雲南古代民族文化，且從其紋飾造型之演變歷程，去瞭解雲南銅鼓文化之發展過程。

故基於研究之目的、範圍，針對雲南古代銅鼓之紋飾造形，以鼓上的裝飾造形為對象，掌握同期地域性、時間性的變化，分析其演進情形。而從以上所擬之研究原則，本文以五個節次，針對此六期鼓上之代表性紋飾或獨特造型分加比較敘述。而對雲南銅鼓所曾出現的百餘種紋飾。略分為：立體裝飾、幾何紋飾、動植物紋、人物和敘事圖，以及船紋部份等五節。

大致而言，從地域性的關係上，來探討雲南銅鼓紋飾；其具有極獨特風格。透過銅鼓上人物，與敘述性的圖案上的紋飾；對雲南銅鼓藝術內涵，與其民族的審美意識，將有進一步的了解。因雲南銅鼓紋飾上的人物紋與敘事圖本屬一體，而各種紋飾的形式與內容，透過詳細分析解釋；這些紋飾不僅有造型上的藝術形式，更具有文化上的意義。

由於雲南地區獨特的文化背景和風俗民情，其所表現於鼓身上的形式又多，是極深奧之研究課題。加以銅鼓本身具有圓的體積，任何一側都無法盡窺鼓身之全部，故本文在探討上，面對材料上取得的角度不易，除了儘量的廣泛收集相關資料，使更具完整性。也希望從系統化的分類方式中，能得到簡略的分析與說明；但由於中國大陸當局，對於新出土的考古資料，常做層層的保護措施，故以上所分析之資料皆經過報導。筆者旅訪雲南之時，雲南省博物館館長李昆聲先生，曾表示最新出土的銅鼓，有蛙飾蹲於鼓面上，極為特殊；且在當地的內部刊物“雲南文物”報導過銅鼓的相關資料，因依其規定無法攜帶出境；以上兩者皆感遺憾。

在第六章有關雲南銅鼓藝術特質，研究中發現：藝術的產生必須具有原創性的風格，從獨特的風格之產生到藝術評價的結果，始可產生價值。有價值的藝術，方可構成意義，在各個藝術領域之中具有時代性的意義，才能在歷史文化上定位。雲南銅鼓自春秋中期開始，成就了青銅時代的獨特風格，原因在於其由多種少數民族構成的特殊環境，具有多種習俗，多種文化生活，而產生了明顯的民族獨特意識。銅鼓在此特殊的環境下，被鑄造成具有獨特的地域性風格之工藝品。

而對於工藝美術的價值判斷，功能性的問題主要是剖析其內涵的先決條件。

雲南地區自原始社會中，開始了其為面對不可抗力的自然環境，所產生畏懼、退縮的保守心理，工藝品之製造亦為生活上問題的解決，其可能因需求或防禦某種阻礙，或是抗抵某種無法面對而又不得逃避之事實。因此，雲南銅鼓的早期製作功能，是為求生理上溫飽之需求，故從銅釜之中演變過來。也因為對於未開發的大自然環境、事物之侵害的恐懼，而擊鼓以壯膽，在咚咚鼓聲中祭祀神鬼，且自娛娛人，而有法器之用，和樂器之作。因此，雲南銅鼓的製作功能，除了具有實用的價值，更具有審美的意趣，因而構成其兼具實用與審美的價值。

由於雲南銅鼓製作功能上的用途，與獨特的藝術造型，而產生了其工藝美術上的價值。在各時代歷史的演變中，雲南銅鼓自春秋戰國時代產生了第一期原始型之早期銅鼓，奠定了銅鼓的基本造型，成為以後各期鼓創製上的基礎。而在整個雲南型銅鼓六期之中，各有其演變的風格，且其演變有一定的規律，故能呈現出各期的工藝特徵，亦即造成各時代的新風格，因此，雲南銅鼓的工藝美術，具有傳承與創新的時代性意義。

從其各時代性的演變風格，追溯到雲南古代各民族的社會風俗及族審美意義。雲南銅鼓以其原創性的特質，呈現出本土化地域上的特殊風格，成就了其古代民族，鑄造銅鼓的實用性與審美性的雙重價值。而在各民族、各地區的風格演變中，具有時代性的傳承與創新的意義，因此，雲南銅鼓藝術的價值與意義，是不可重覆，也不能替代的，在工藝美術史上應有其地域性的定位。

雲南銅鼓居於以上的理由，及所產生的獨特藝術價值，故有其藝術之特質。

本文從以上所分析的論點中，歸納出四項來說明雲南銅鼓之藝術特質，其分別為：本土性、功能性、創造性、時代性。本土性在其風格；功能性則說明其價值；創造性則探討其意義；時代性則在為其文化歷史的藝術創造生命定位。故分四節來探討其整體藝術特質。

凡藝術產生於時代之流變中，必須具有獨特之風格、審美的價值、時代的創造意義，始能於人類歷史上定位，文化上立千秋萬世之名。以上的分析中，雲南銅鼓以其極原始性與獨特性的地域風格，獨立「中空、無底、平面、曲腰、四耳」之造型。而後發展出極具實用與審美價值的藝術品，而在發展的歷程有其發展的完整階段，自草創而成熟，自成熟而衰落，又於衰落之中興起的完整歷程淵源，故能獨成一型而具文化歷史意義，加以其每一歷程皆有其時代性的風格，於風格中又獨倡一局，使銅鼓文化藝術生生不息而綿延流長，更重要的是在各時代的創新經驗，累積至今，已成一獨特且完整的文化類型，且可立於中國工藝史之一支。

研究的結果顯示幾項心得：

一・其具有獨特民族審美意識，雲南以多種少數民族之獨特民族文化背景，故表現在藝術上的成果，與中原文化有極大差異性，而由此差異性更凸顯其文化之特色。

二・青銅製作技術與內涵，從青銅科技的歷史，或其青銅所呈現的文化內涵，都呈現出雲南獨特的地域性風格。

三・完整的發展歷程

從雲南銅鼓第一至第六期紋飾與形制的演變軌跡，以及其發展時間上的銜接，有其歷史的改變風格與接替的延續條件，故而足以構成其極完整的發展歷程。

從雲南銅鼓六大類的銅鼓身上，我們可從第一期的古樸造紋，平素無紋的基礎型鼓，到第二期的寫實紋飾圖案，鼓身趨向平和穩定，第三期時特別注意到其身上胸的變化為半圓球形，或蛙飾出現於鼓面。當蛙飾留痕，不留腳的第四期具有圖案抽象的紋飾，如游旗紋。

第五期受漢代文化影響較大，故鼓面出現漢字銘文，而紋飾更形簡略，是為第五期鼓。到唐、五代之間出現的桶形鼓，以其娟秀輕盈之曼妙舞姿，身飾魚、鳥、動物、團花、四瓣花卉等小巧裝飾紋樣，極具精緻和飄逸，故簡單而論雲南銅鼓從第一期鼓到第六期鼓各個發展階段成一定的軌跡行進著，大概是從少到多，從簡到繁，從古拙到輕盈等漸進之改變歷程，亦由於此，始能構成雲南銅鼓所立於文化歷史之地位。

## 附註

1. 從早在春秋中、晚期時代的楚雄萬家壩出土早期銅鼓的墓葬中，有並存的銅釜和鼓面有煙碳的情形，學者們皆對此情況，有兩點的共識，一是“鼓釜並存”的時代功能問題；二是與釜同為炊具之作用。

2. 銅鼓的傳播路線，常因時代、背景的條件，以及民族遷移諸因素之影響，一般學者認為後者的影響因素最為重要，而靡莫族的遷移使雲南銅鼓的傳播，產生重大的影響。

3. 楚雄大波那及萬家壩的出土銅鼓，最早在春秋中、晚期，是目前出土的銅鼓中最原始的，故以此為傳播之基點。

4. 文化跳級的情形，發生在雲南銅鼓的歷史性發展上，是以時代性的區分，而此區分根源於各期銅鼓的興衰為區分期間，如第一期產生在春秋早期到戰國初，第二期自戰國初到西漢中期，或東漢初期，有重疊連貫之時序，而第四期自唐到宋代後有脫序之情形，第五期自南宋發展到清朝，此間之空白，則有文化跳級之另一種涵義。

5. 雲南省文物工作隊，“楚雄萬家壩古墓群發掘報告”，《考古學》，3/1983年，頁373。

6. 雲南省博物館，“江川李家山古墓群發掘報告”，《考古學報》，2/1975年，從報告中出現不少器物上有小銅鼓形狀器物，如M7:4之銅啄，M24:85之銅劍等。\_

## 第七章 結論與建議

### 前言

中國古代銅鼓的體系，涵蓋了滇系（雲南），桂系（貴州），粵系（廣東，廣西）等範疇。由於自古以來，不論在圖卷或典籍文獻之記載資料，或銅鼓所流傳的使用地區之民族口中；都隱藏著極神秘的傳說和獨特意義。但現代學者有感於古籍之不足，與傳說之不可靠；且由於現代科技之文明，考古知識之發展；以及新出土的銅鼓實物之陸續出現，使銅鼓的研究陷於更深層及複雜的地步。故而更多學者以更新進的輔助科技材料，和科學的方法；對有明確的出土地點之銅鼓，從事較客觀的研究分析，使得現代銅鼓的研究，從文獻記載資料舊緒的研究方法上脫穎而出。

本論文之研究，不論在研究對象（範圍），研究目的，研究方法等，皆有其一定的內容與界限。由於雲南古代銅鼓的研究專著，或獨立的滇系銅鼓之研究文獻有限，而本研究與其所設定的研究範圍，亦有所相關。而本文從雲南銅鼓的起源、發展、傳播等相關問題入手；對於雲南銅鼓，這少數民族所使用的重器之起源問題，我們從古籍的記載、出土物的實證、科學的檢測、使用的情形、或紋飾造形的型態等方向著手。

目前所發表的研究文獻中，學者以陶釜演變銅釜，而後再從銅釜發展為銅鼓者為多。由於，我們從楚雄萬家壩古墓的出土中，得到早期銅鼓之形狀類似銅釜，且有煙碳的痕跡（註1）。經科學檢測，以及其墓葬出土物的共存情況，加以透過類型學的研究，等等因素之考據，故對於起源之問題，漸漸能建立共同觀點。

所以目前所能發現的資料顯示：從出土物之實證，銅鼓的起源地；可能是在雲南，但仍需等待考古發掘，對有關古代銅鼓的製作地遺址的証實；或更早期的銅鼓之出土物來加以論証。至於其製作年代，以具有原始型的萬家壩銅鼓為標準，斷定為春秋時代中晚期。至於銅鼓的傳播與發展，目前學者都以不同地區、不同的紋飾、造型等方面去探討。在本文第二章所探討的起源與發展問題中，以目前所得之古籍文獻，科學化發掘出土的實物，以及學者專家的考古研究成果，依據所得資料，歸納出自己的觀點，作為銅鼓的起源和傳播的研究參考。

古代銅鼓以其獨特的形制，在古代器物藝術之中，獨顯其造型紋飾之美。對於其問題，我們必須從考古學、文化人類學、民俗學、器物學、美學等方面的綜合研判，才能有更客觀的比較和較接近事實的論點。

因其主體的基礎點在於古代民族人類，以及各時代的生活環境、文化、習俗、宗教觀及生命觀，故對人類這主體所衍生的思想和行為，必然是作為研究銅鼓內容上另一種參考價值。而對於銅鼓起源和傳播的歸納，本文從幾方面去探討：

（一）銅鼓的發展傳播背景，本文從古代民族整體的有機行為中去探索。如歷史古籍上記載古代民族的活動，遷徙和生活習性，掌握古代銅鼓初創的意義和功能。由於嵩、昆明族的迫害，使靡莫族的人民自西向東擴展，而靡莫人帶著銅鼓遷移的可能性（註2）。故而“自西向東”的傳播路線是值得確信的。但其整個路線不應是單線型的，從參考目前可得的資料，而應是在一基點發展後，由點連成一線，再由一直連成面，故“自西向東”非“線”性動勢，而是“面”的推展，

面的構成是當中族屬的移動，帶動銅鼓的移轉改變而形成。

(二)銅鼓傳播的路線由於是“自西向東”的方向，而其基點應設定在雲南楚雄，由楚雄經祥雲、賓川到永勝之間為一基線，是一個傳播的開端（註3）。而雲南銅鼓之向東向南、向東北、向西各地傳遞發展的趨勢，應可能自此基線的推移，如同各民族的遷移情勢一般，是緩慢而逐漸改變的。各地出土的銅鼓證明，以及民族史的研究中，我們發現到銅鼓由楚雄地區的製作後，經由民族遷徙後，到新地區的文化薰陶，或由另一民族的本身審美意識，使銅鼓的造型、紋飾有極不同的改變，其結果是由於新地區的文化，新民族的改良使然。

(三)從出土銅鼓的比較分析，來看銅鼓的發展傳播情形，是近代學者較科學化的研究。從有限的出土銅鼓為點，再從各地出土的銅鼓點而再相接成線，由線之相連成為面的這種結論下，我們仍不摒除所謂“文化跳級”（註4）的可能性。而此所謂“文化跳級”極可能就是銅鼓傳播線，但卻無法在線上找到另一個點的補充。民俗學家以田野觀察法去瞭解原始人類的行為和習俗，對許多可能的結論，尚無法找到足夠的證據之時，便必須返回原點重新探索。故對銅鼓的起源和傳播的問題我們深入銅鼓的造型、紋飾、工藝技術和各民族審美意識的瞭解，而提出更進一步的論點。

而研究雲南古代銅鼓，另外尚有許多疑點待觀察和統計。如銅鼓的用途，和目前雲南所發現的出土資料，以及歷代所發現的；都是我們研究雲南銅鼓所不可

忽視的。故本文第三章對雲南古代銅鼓的發現和用途，歸納了目前雲南省境內銅鼓的分布情形，以及希望從古籍記載的資料，和歷代學者的研究文獻之分析，以及考古學的解釋方法。對出土物的分析排比後，運用科學化的歸納整理方法，對古代民族使用銅鼓的情形，做深入之研究。而從目前在雲南省所得到的銅鼓，不論是歷代發現或出土銅鼓，作了簡略的統計及解釋。

從銅鼓的用途而言，古籍上記載是一種樂器，又有記載顯示出其與軍事有關的戰鼓（軍鼓）。而從古代墓葬的考古發現，銅鼓除了成爲“行軍集會，和家娛樂”的作用外，同時和民族的宗教信仰，祭典儀式和貯藏財貨等功用也時有所聞。從精神意識層面而論，它又作爲古代南方貴族手中的重器，與古代民族社會生活中的巫術信奉，和階級制度上有密切的關係，也成爲貴族權力的象徵。故其不僅可用以“集眾”，又可用於“戰陣”。在一般民眾的喪葬活動，娛樂助興，或炊爨或貯存財貨等等，都與其生活息息相關。

《樂記》上說：“君子聽鼓鼙之聲，則思收歸之臣。”乃說明在古代禮樂制度之中，掌握鼓和其他樂器是貴族階級的象徵。而其象徵著貴族的集眾、統治之權威勢力。古代貴族透過銅鼓的傳承代表權勢的繼承。銅鼓的獲取，也代表戰鬥有功者之賞賜品，及向中央王朝進獻的貢品。因此，擁有銅鼓者的貴族，便擁有祭祀、集合民眾、發號施令的主導權。如《太平御覽》引晉裴淵《廣州記》所云：“俚僚貴銅鼓，……風俗好殺，多構仇怨。欲相攻擊，鳴此鼓集眾，到者如雲。有是鼓者，極爲豪強。”即是此意。因此，古代銅鼓顯示出擁有者爲群眾所服的權勢，故使鼓價不凡，上鼓可易牛千頭，是故得鼓二、三面即可稱王。藏二、

三百面者，則可雄視一方，可見當時銅鼓所產生的意義非凡，深得趨炎附勢的貴族王公之喜愛。

從雲南地區發掘的古墓群中，有關銅鼓作為權威與財富的例證，相當的多。這也是銅鼓自實用階段“鼓形釜”到與罇于，編鐘等樂器演奏後的另一種象徵性意義之擴大。銅鼓不僅作為祭祀用的法器、禮器，同時被貴族階級作為號令群眾，主持祭祀的重器，這一些問題除了在古代文獻資料可佐證外，我們更能從出土的銅鼓墓坑，銅鼓形貯貝器，及器蓋上的雕像場景的分析証實。

如從雲南地區古代墓群出土銅鼓的情形中，除了在銅鼓作為實用器功能，同時我們得到“銅鼓大都出自族大墓之中”的結論。在古代，象徵貴族的厚葬風俗中，銅鼓陪葬的事實。另一方面，我們深入瞭解萬家壩古墓群的大墓，一般長 5，寬 3，深 5 公尺以上，均有大型木棺，隨葬器物極其豐富，以楚雄萬家壩 23 號墓的陪葬物當中，便有銅鼓 4 面，而一般小墓則無任何葬具。少數墓內之隨葬物僅一、二件，此為相當明顯的情形（註 5）。

且學者都認為當時社會中，出現了貧富等級之差別現象。因為從墓葬所發現的情形，各墓所現發有著不同的經濟條件和社會地位，因此，顯然已經出現貧富分化和貴賤等級之別。

有關貴族以銅鼓作陪葬品的現象，除了風俗上的一種迷信觀念，希望將生前的財富權貴帶得死者，同時也象徵死者生前所擁有之社會地位，在喪葬儀式中一種權勢示眾的作法。故將死者的權威繼承權，藉著由儀式活動進行中，傳遞了權勢移轉之作用。而此情形只有具備擁有權勢及財富的貴族才有可能，一般奴隸或

平民則無法舉行。

另外從出土的貯貝器上所雕刻的圖像來看，除了從銅鼓作為陪葬的儀式，且具有權威性的象徵意義。因為從雲南晉寧石寨山、江川李家山古墓群中，出土很多銅鼓形貯貝器，和與銅鼓相關的貯貝器物，都提供了很珍貴的資料。同時學者針對這些圖像資料，作過極其重要的研究。但圖像中所代表的意義如何？雖未有一致性的結論，但是與當時（西漢）的祭祀、進貢、戰鬥和社會生活習性都有莫大的關係。

如同江川李家山出土不少的銅鼓柄形器，以銅鼓縮小形器附於銅器之柄端，其應為當時的用具，而非陪葬用之明器。可見當時銅鼓已普遍於貴族所使用的器物上。如銅鼓柄形器，和一些貯放貝幣的鼓形器等，可証實銅鼓和鼓形器出自貴族的大墓，代表貴族在當時所享有的權貴之外，在眾多的鼓形器物產生的當時，也證明當時社會經濟的進步，和生活上經濟水準的提昇（註6）。

另外從貯貝器的納貢場面來看：晉寧石寨山 13 號墓有一件由兩個銅鼓改制的貯貝器，器蓋上有銅鑄之立體人物，牛和馬共 21 個。而貯貝器的這些人物按其髮形，服飾可分為七組，每一組前一至二人均盛裝佩劍，想必為頭人或酋長之類（註7）。

而有關戰鬥事實的記載，則可從晉石寨山 6 號墓出土的一件“戰爭場面貯貝器”器蓋上所雕鑄之人物 22 個，馬 5 匹，其人物分兩種。一種為“椎髻”的滇民族，另一種為“辮髮”的昆明人，應是記錄昆明人，披頭戴盔貫甲的主將，騎著大馬，領著執盾矛的步兵，衝鋒陷陣擊潰滇西昆明人的歷史描述。故而將此

圖像鑄於雙鼓形的貯貝器上，永存榮耀和顯示戰威。

且從另一件貯貝器上的圖像，即晉寧石寨山 1 號墓出土的“殺人祭祀鼓形貯貝器”該器蓋上因有人物五十一個，豬犬各一，中立一圓柱，上繞二蛇，柱頂立一虎。一婦出現於其中主持祭儀，而人犯雙臂反綁於一牌上，柱前一人，左足鎖枷。一人跪地，雙臂反綁，均為裸體，此三人應為祭祀之犧牲品。而祭儀之中含有關於農業社會儀式。如“孕育”，“播種”，“收穫”等所舉行隆重的典禮，以保證禾稼的生長。

而且在石寨山 12 號墓中出土一件“殺人祭銅柱場面蓋虎耳細腰銅貯貝器”（M12: 26）是墓群中最複雜難懂的重要的器物。在一個直徑不到 35 分分的圓蓋平面上，雕鑄人物一百二十餘人，場面浩大，有屋宇、銅鼓銅柱、牲畜、猛獸等圖像，場景中仍能發現到女祭師為主祭者。高聳的屋宇，屋脊兩楣交叉處飾以銅鼓形大釘，至下平台四周無壁和欄杆，有平台。平台左右兩邊各置銅鼓六面，後邊放置銅鼓四面，合十六面銅鼓，場景之平地有兩面大銅鼓，一銅柱，此為巫術儀式之特徵。

因此，從諸項出土發掘的出土情形和文物圖像的探討之後，銅鼓在中國西南方民族的重要性顯而易見。自雲南省所出土的文物中可證實：銅鼓作為當時貴族的權威，和財富之象徵意義甚大。故而貴族用之以貯存貨幣，以及多種銅鼓柄形銅器，使用於權勢的象徵。故從整體而言，銅鼓所象徵權威性，財富和尊貴及榮耀的意義。

同時，我們也從古代民族的生活實況中，分析銅鼓透露出階級社會中的貧富貴賤之地位，在墓葬的陪葬品，給予我們對當時社會的瞭解。而文獻資料指出唐宋以後，由於受到統治階級權力的分化，使銅鼓漸淪為貴族以外的民眾所擁有，但仍受到保藏與運用。為了求進一步探討這方面的問題，我們從各民族學家、人類學家對各使用銅鼓民族的調查調料中，我們更得到更可靠的佐證事實。

如在雲南地區的少數民族，直到近代，銅鼓仍具有號召群眾之作用。”集議軍警，公益一切事件，亦以撞擊銅鼓為唯一號召之方”，說明了銅鼓以其尊貴之軀，在僻靜之村寨中，作通告群眾集會等事，也代表銅鼓權威式的象徵力，即可以此作為號召群眾之作用。

尤其，在雲南佤族居住的閉塞山林，因未得新時文化影響，故而至今仍承傳了古代習俗。如砍牛尾，獵頭祭祀的儀式也有所發現。

因此關於銅鼓所代表樂器之功能外，在古代民族的製作和使用上應不僅如此，尤其代表著祭祀、實用，以及本章節所探討的權威性之象徵。由於雲南省少數民族眾多，達 25 個（含漢族 26 個），各族有不同之習俗之禁忌，從事民族調查工作不易，所得資料亦有限，故僅以所搜集而得之現況資料，經分析歸納後，略作說明。

在第四章中探討有關雲南古代銅鼓的造型風格，從雲南銅鼓這支屬滇桂系的範圍中，界定時間大約在春秋中期到清代，地點大約在雲南中西部楚雄附近開始。形制古樸，紋飾簡單的早期鼓，開一系列的追蹤與證實，針對各出土墓穴出土物，考察民族學、歷史學以及科學的分析歸納，對其形制、紋飾和斷代上的問

題，完全理解後，才對雲南銅鼓的形制做成分類。因各人所立角度不同，故探討了自 1902 年奧地利學者黑格爾所立下銅鼓四式的分類法，歷經各地不同時間裡，學者所探察的結果，所產生的各種分類法，作一詳細之分析研究。且依各家所提的各種分類方法，一一作檢驗，期以尋求較客觀性，以及科學性的分類方式，為本研究中心——雲南銅鼓之類型做客觀性的分類。其次，經由第一節的分析結果，重新審視雲南地區所出土或傳世的銅鼓，清理出一條明朗的分類原則。並針對自己的分析結果，排列出雲南銅鼓各地區的造型特色，以及不同時間裡所延續或轉變的造型之風格，做為瞭解雲南古代文化發展內涵之參考。

故在本文之研究中，有幾項原則與方法。其原則，則是對歷年來學者所研究的銅鼓類型，及其分類方法，詳細做了分析，再以客觀的態度做為結論。而在雲南銅鼓的分類斷代中，只歸納學者研究的內容與方法，尊重其分類方式，而盡量不加以評判優劣。且只針對本文所研究的雲南型銅鼓之範疇以內，不涉及整個中國地區所有的各類型銅鼓，故屬於地域性的研究，以求此研究重點之精確客觀。最後，在地域性造型風格演變的研析中，儘量以可靠的出土銅鼓和可確信的斷代結果，分析在雲南地區各種類型分布的情形，以及各地區、各時代、各種類型標準器的參酌，分析出各期鼓的造形特徵，以及在演變中尋求其變化之規律，作為銅鼓研究上一點心得，再從銅鼓藝術成就上，觀察各地區，各時代所展現不同風格的演變情形，從銅鼓藝術上所衍生的造型美學原則，有了一些比較。

至於在方法上，則採取科學研究方法上的併排、比較、研究分析，以及歸納的方式。尊重各家學者所提之分類意見，經客觀的排列，和謹慎的分析比較，確

實遵守考古學、民族學、科學等範疇之學術性，以求雲南銅鼓在類型上的確切地位。

而有關地域性造型風格的演變研究上，則針對各地可靠及可見到的銅鼓形制，和紋飾的相關關係等內容，從併排與比較當中，試著探究出雲南銅鼓造型上風格的演變情形，並客觀的以多種證物之舉證，對於雲南銅鼓古代的藝術內涵和文化精髓，有所分析。

研究中並總結雲南型銅鼓之造型特徵，以及各分期之間的演變情形，從其一定的沿襲規則和風格變化，了解各時代的文化背景，及工藝技術興衰狀況，比較各期銅鼓造型上不同的風格趣味，研究中提出的結果顯示，可歸納幾項重點加以敘述：

（一）雲南型銅鼓，基於其本土地域性的特殊風格關係，簡略地分為六期，第一期約發生在春秋初期到戰國時代，該期銅鼓造形如同古代倒置之銅釜，故名之為“倒銅釜形”。第二期約在戰國中期或更早到東漢初，因其鼓身之紋飾以寫實生動為奇，而造型沿自第一期略加改變而已，故取紋飾造型之特徵而名之為“寫實期”。第三期應在西漢中期到隋、唐之際，銅鼓之特徵表現在鼓面出現蛙飾，且鼓胸出現半剖圓形，故名之為“半胸蛙鼓”。第四期約在唐、宋之間出現的銅鼓，其造型變化在腰間的移動，且明顯的出現一道凸陵，故名之為“變腰鼓”。第五期之發生時間，約在南宋以後到清末，此期鼓因以鼓面出現漢字銘文，鼓身又常見漢式圖案，故名之為“銘文鼓”。第六期可追溯到唐以後到近代，流傳在雲南西盟自治品，鼓型特殊呈直桶狀，故名之為“直桶形”。

(二) 雲南型銅鼓的造型變化，就統計的數字上，可從其平均值略窺其變化情形。如在鼓身的大小，以第三期的“半胸蛙鼓”為最大，而以第一期之“倒銅釜形鼓”為最小。而面徑的變化也以第三期為最大，而第一期為最小。足徑的變化則以第三期為最大，而第六期之“桶形鼓”為最小。胸徑以第三期鼓為最，而第六期鼓為最小。腰徑以第三期鼓為最大，而以第二期鼓“寫實鼓”為最小，第六期鼓次之。由此可觀察出各期的鼓身變化情形。但平均而論，鼓面漸增，而腰漸減。

(三) 自第一期開始奠定了雲南型鼓“中空、圓底、曲腰、四耳”之基本造形。而自第三期出現蛙飾於鼓面，第六期也重覆出現。

(四) 鼓面上太陽紋和鼓身上的紋飾變化，隨各期鼓之造型而各異，如粗獷的第一期，只見古樸的簡單紋飾，而第六期的“直桶形鼓”以其娟秀之身，雕以精密重覆的圖案。顯見雲南銅鼓之造形紋飾變化規律，是由簡單而複雜，由古拙而至娟秀。

(五) 雲南銅鼓的發展情形是由原始而發展，由成熟而衰退，又由衰退復甦，且受到社會政治、文化背景之影響所致。

(六) 各期銅鼓造形的變化有前後的相關性，且在各期的分段中，常有前後重疊之情形發生，顯示文化藝術的改革與創新，常受到前代文化遺產之影響。

而在雲南銅鼓的紋飾研究上，則從其本身紋飾造型之美感，及獨特的演變風格，當作是屬於古代工藝美術之一環。尤其，銅鼓身上的紋飾圖象，不僅是記載了當時各民族生活的實際情況，同時，也存在古代各民族生活上、習俗、宗教信

仰及文化內涵等特殊涵義。因此，對銅鼓身上的紋飾圖案的探討研究，除了能對古民族生活的歷史背景，作文化歷史上的研究分析之外；亦由研究各地民族的美感意識和內涵歸納出一些特性。

從雲南銅鼓的六個分期之演變，欲探討其造型風格時，對雲南型鼓各期的紋飾內容和形式，有所分析，且深入的探討了一些問題。而在研究的過程中，除了對各期鼓的內容和紋飾意義，作深層的探究瞭解之外，同時也儘量以較科學的方法，排比出各期代表性紋飾的演變風格。

且提出研究的原則：

- 一・基於文獻的記載與考古學的印證，
- 二・運用藝術原理，剖析其造型，
- 三・以歷史演進的軌跡，作研究分析的追蹤方向，
- 四・堅持讓“物自說”的科學實物論證法：
- 五・考量研究之目的，設定範圍：

六·銅鼓物證上的紋飾內容之研究，除了對“量”上之搜證，也求取的“質”的分析，使紋飾的內涵，更貼近於雲南古代民族文化，且從其紋飾造型之演變歷程，去瞭解雲南銅鼓文化之發展過程。

故基於研究之目的、範圍，針對雲南古代銅鼓之紋飾造形，以鼓上的裝飾造形為對象，掌握同期地域性、時間性的變化，分析其演進情形。而從以上所擬之研究原則，本文以五個節次，針對此六期鼓上之代表性紋飾或獨特造型分加比較敘述。而對雲南銅鼓所曾出現的百餘種紋飾。略分為：立體裝飾、幾何紋飾、動植物紋、人物和敘事圖，以及船紋部份等五節。

大致而言，從地域性的關係上，來探討雲南銅鼓紋飾；其具有極獨特風格。透過銅鼓上人物，與敘述性的圖案上的紋飾；對雲南銅鼓藝術內涵，與其民族的審美意識，將有進一步的了解。因雲南銅鼓紋飾上的人物紋與敘事圖本屬一體，而各種紋飾的形式與內容，透過詳細分析解釋；這些紋飾不僅有造型上的藝術形式，更具有文化上的意義。

由於雲南地區獨特的文化背景和風俗民情，其所表現於鼓身上的形式又多，是極深奧之研究課題。加以銅鼓本身具有圓的體積，任何一側都無法盡窺鼓身之全部，故本文在探討上，面對材料上取得的角度不易，除了儘量的廣泛收集相關資料，使更具完整性。也希望從系統化的分類方式中，能得到簡略的分析與說明；但由於中國大陸當局，對於新出土的考古資料，常做層層的保護措施，故以上所分析之資料皆經過報導。筆者旅訪雲南之時，雲南省博物館館長李昆聲先生，

曾表示最新出土的銅鼓，有蛙飾蹲於鼓面上，極為特殊；且在當地的內部刊物“雲南文物”報導過銅鼓的相關資料，因依其規定無法攜帶出境；以上兩者皆感遺憾。

在第六章有關雲南銅鼓藝術特質，研究中發現：藝術的產生必須具有原創性的風格，從獨特的風格之產生到藝術評價的結果，始可產生價值。有價值的藝術，方可構成意義，在各個藝術領域之中具有時代性的意義，才能在歷史文化上定位。雲南銅鼓自春秋中期開始，成就了青銅時代的獨特風格，原因在於其由多種少數民族構成的特殊環境，具有多種習俗，多種文化生活，而產生了明顯的民族獨特意識。銅鼓在此特殊的環境下，被鑄造成具有獨特的地域性風格之工藝品。而對於工藝美術的價值判斷，功能性的問題主要是剖析其內涵的先決條件。

雲南地區自原始社會中，開始了其為面對不可抗力的自然環境，所產生畏懼、退縮的保守心理，工藝品之製造亦為生活上問題的解決，其可能因需求或防禦某種阻礙，或是抗抵某種無法面對而又不得逃避之事實。因此，雲南銅鼓的早期製作功能，是為求生理上溫飽之需求，故從銅釜之中演變過來。也因為對於未開發的大自然環境、事物之侵害的恐懼，而擊鼓以壯膽，在咚咚鼓聲中祭祀神鬼，且自娛娛人，而有法器之用，和樂器之作。因此，雲南銅鼓的製作功能，除了具有實用的價值，更具有審美的意趣，因而構成其兼具實用與審美的價值。

由於雲南銅鼓製作功能上的用途，與獨特的藝術造型，而產生了其工藝美術上的價值。在各時代歷史的演變中，雲南銅鼓自春秋戰國時代產生了第一期原始型之早期銅鼓，奠定了銅鼓的基本造型，成為以後各期鼓創製上的基礎。而在整

個雲南型銅鼓六期之中，各有其演變的風格，且其演變有一定的規律，故能呈現出各期的工藝特徵，亦即造成各時代的新風格，因此，雲南銅鼓的工藝美術，具有傳承與創新的時代性意義。

從其各時代性的演變風格，追溯到雲南古代各民族的社會風俗及族審美意義。雲南銅鼓以其原創性的特質，呈現出本土化地域上的特殊風格，成就了其古代民族，鑄造銅鼓的實用性與審美性的雙重價值。而在各民族、各地區的風格演變中，具有時代性的傳承與創新的意義，因此，雲南銅鼓藝術的價值與意義，是不可重覆，也不能替代的，在工藝美術史上應有其地域性的定位。

雲南銅鼓居於以上的理由，及所產生的獨特藝術價值，故有其藝術之特質。本文從以上所分析的論點中，歸納出四項來說明雲南銅鼓之藝術特質，其分別為：本土性、功能性、創造性、時代性。本土性在其風格；功能性則說明其價值；創造性則探討其意義；時代性則在為其文化歷史的藝術創造生命定位。故分四節來探討其整體藝術特質。

凡藝術產生於時代之流變中，必須具有獨特之風格、審美的價值、時代的創造意義，始能於人類歷史上定位，文化上立千秋萬世之名。以上的分析中，雲南銅鼓以其極原始性與獨特性的地域風格，獨立「中空、無底、平面、曲腰、四耳」之造型。而後發展出極具實用與審美價值的藝術品，而在發展的歷程有其發展的完整階段，自草創而成熟，自成熟而衰落，又於衰落之中興起的完整歷程淵源，故能獨成一型而具文化歷史意義，加以其每一歷程皆有其時代性的風格，於風格中又獨倡一局，使銅鼓文化藝術生生不息而綿延流長，更重要的是在各時代的

創新經驗，累積至今，已成一獨特且完整的文化類型，且可立於中國工藝史之一支。

研究的結果顯示幾項心得：

一・其具有獨特民族審美意識，雲南以多種少數民族之獨特民族文化背景，故表現在藝術上的成果，與中原文化有極大差異性，而由此差異性更凸顯其文化之特色。

二・青銅製作技術與內涵，從青銅科技的歷史，或其青銅所呈現的文化內涵，都呈現出雲南獨特的地域性風格。

三・完整的發展歷程

從雲南銅鼓第一至第六期紋飾與形制的演變軌跡，以及其發展時間上的銜接，有其歷史的改變風格與接替的延續條件，故而足以構成其極完整的發展歷程。

從雲南銅鼓六大類的銅鼓身上，我們可從第一期的古樸造紋，平素無紋的基礎型鼓，到第二期的寫實紋飾圖案，鼓身趨向平和穩定，第三期時特別注意到其身上胸的變化為半圓球形，或蛙飾出現於鼓面。當蛙飾留痕，不留腳的第四期具有圖案抽象的紋飾，如游旗紋。

第五期受漢代文化影響較大，故鼓面出現漢字銘文，而紋飾更形簡略，是為第五期鼓。到唐、五代之間出現的桶形鼓，以其娟秀輕盈之曼妙舞姿，身飾魚、鳥、動物、團花、四瓣花卉等小巧裝飾紋樣，極具精緻和飄逸，故簡單而論雲南銅鼓從第一期鼓到第六期鼓各個發展階段成一定的軌跡行進著，大概是從少到多，從簡到繁，從古拙到輕盈等漸進之改變歷程，亦由於此，始能構成雲南銅鼓

所立於文化歷史之地位。

## 附註

1. 從早在春秋中、晚期時代的楚雄萬家壩出土早期銅鼓的墓葬中，有並存的銅釜和鼓面有煙碳的情形，學者們皆對此情況，有兩點的共識，一是“鼓釜並存”的時代功能問題；二是與釜同為炊具之作用。

2. 銅鼓的傳播路線，常因時代、背景的條件，以及民族遷移諸因素之影響，一般學者認為後者的影響因素最為重要，而靡莫族的遷移使雲南銅鼓的傳播，產生重大的影響。

3. 楚雄大波那及萬家壩的出土銅鼓，最早在春秋中、晚期，是目前出土的銅鼓中最原始的，故以此為傳播之基點。

4. 文化跳級的情形，發生在雲南銅鼓的歷史性發展上，是以時代性的區分，而此區分根源於各期銅鼓的興衰為區分期間，如第一期產生在春秋早期到戰國初，第二期自戰國初到西漢中期，或東漢初期，有重疊連貫之時序，而第四期自唐到宋代後有脫序之情形，第五期自南宋發展到清朝，此間之空白，則有文化跳級之另一種涵義。

5. 雲南省文物工作隊，“楚雄萬家壩古墓群發掘報告”，《考古學》，3/1983年，頁373。

6. 雲南省博物館，“江川李家山古墓群發掘報告”，《考古學報》，2/1975年，從報告中出現不少器物上有小銅鼓形狀器物，如M7:4之銅啄，M24:85之銅劍等。\_